



THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

704
B493o

This BOOK may be kept out ONE MONTH unless a recall notice is sent to you. A book may be renewed only once; it must be brought to the library for renewal.



·EX LIBRIS·

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

704
B4930

This **BOOK** may be kept out **ONE MONTH** unless a recall notice is sent to you. A book may be renewed only once; it must be brought to the library for renewal.

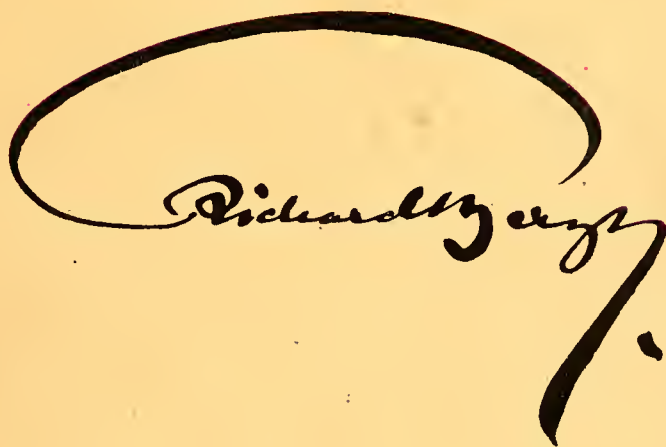


Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

<http://archive.org/details/omkonstochannat00berg>

OM KONST OCH ANNAT

AF



Richard Berg

STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

MCMVIII

Förut har utkommit af

RICHARD BERGH:

Hvad vår kamp gällt. Stämningbilder
från »opponenternas» 20-åriga verk-
samhet. Pris 1: 75.

RICHARD BERGH

OM KONST OCH ANNAT

OM KONST OCH ANNAT

AF

RICHARD BERGH

MED TALRIKA AFBILDNINGAR AF KONSTVERK



STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

STOCKHOLM
ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1908

INNEHÅLL.

Om öfverdrifternas nödvändighet i konsten	1
Själfkritik	11
Anteckningar om porträttmåleri, jämte recept för porträttmålare	19
Om målerisk njutning	27
»Konst är lif»	30
Stämningsbitar	35
Treenighet	39
Om Werenskiöld och Thaulow	46
Intensitet och harmoni	64
Målaren Ernst Josephson	68
Per Hasselberg	92
Karl Nordström och det moderna stämningslandskapet	110
Rembrandtsfärger	130
Svenskt konstnärskynne	146
Den nationella konsten	165
Emile Zola som impressionismens förkämpe	173
Apropå Alf. Wahlbergs minnesutställning	185
Det skönas problem	197

Om öfverdrifternas nödvändighet i konsten.

(1886.)

Hr X. står begrundande framför en modern landskapsmålning. "Om de unga målarna ändå kunde vara naturliga och sanna, i stället för att öfverdrifva, som de nu göra," mumlar han. "Inte är naturen så där rökig — inte är' skuggorna så där blå — inte går horisonten så där upp i vädret — luften är ju bara sudd — kritigt och ljusblaskigt för resten. — Nej, tacka vet jag prof. ***'s landskap. Tänk sådana träd han kan göra; och stenar och kvistar, det är så att man kan gå och ta i dem nästan. Alltid ska' de då gå till öfverdrifter, de här unga..."

*

När en mycket musikalisk person vänder om ett gathörn och långt bort från slutet af den gatan, han vill vika in på, får höra ett orkestrion, så låtsar han som om han tagit fel på gata, vänder om och fortsätter på den han kom ifrån, med ett uttryck i ansiktet, som om han bränt sig på något. — När samma person däremot hör ett vackert musiknummer på en konsert, slår han upp ögonen mot taket, vaggar belåtet med hufvudet, ett smälöje leker på läpparna, och fingrarna knäppa sakta takten mot knäet. Det är kanske just samma musikstycke, som orkestrionet spelade borta i gatan, och som nu här en skicklig violinist smeker fram öfver strängarna, medan vår musikvurm troget, som en automat, i sitt ansikte reflekterar styckets olika öfverraskande vändningar.

Och ändå kan ingen förneka, att orkestrionet gjorde sin sak bra. Det var ett utmärkt orkestrion af de där nya-nya från rue Grammont, Paris. Hvar ton var precis afmätt och nyanserad, som kompositören föreskrifvit, allt riktigt iakttaget, hårrätt i framställningen — och ändå...? Hm.

Kan man egentligen ge den utmärkte violinistens framställning samma vitsord?

Låt hundra violinspelare föredraga ett och samma stycke efter hvarandra, och icke två skola spela det lika. En spelar mera piano, hviskar fram tonerna på sina ställen; en lägger med bred stråke an på fortissimot, som tränger in i alla salens hörn; en tar stycket bitvis långsammare, en bitvis fortare än en annan; en håller ut en viss ton en nästan omärkbar hårsman mera än kompositören angifvit i noterna och sparar i stället in den förlorade tiden på nästa ton (ah! lyser det upp i musikvurmens ansikte); en annan gör tvärt om kanske på samma ställe. Den personliga känslan nyanserar allas spel — kommer hvar och en att liksom "stryka under" det som han personligen inspirerats utaf. De hårfina öfverdrifterna (åt ena eller andra hållet) spinna sitt trollnät öfver strängarna, och i det fastnar publiken som flugor.

Orkestrionet står fortfarande ute i gatan och stampar, stampar, snörrätt, regelrätt, torrt och korrekt, på håret som kompositören föreskrifvit och mekaniken fått förmåga till. Barn och tjänstfolk stampa takten af förtjusning, och orkestrion-mannen får lika många kopparslantar för sitt regelbundna spel, som violinisten guldslantar för sitt halft oregelbundna. När orkestrionet slutat, snyter spelmannen sig. Man kan för resten ej märka, att spelandet vållat honom något slags obehag eller ansträngning — karlen har goda handlofvar.

När violinspelaren slutat, torkar han svetten från pannan med en battistnäsduk, fläktar sig därefter några gånger öfver ansiktet och sjunker ned på en stol, helt medtagen. Han har spelat passioneradt, och passionen — bryggan mellan hans och åskådarnas känslor — har tagit på krafterna. När orkestrion-mannen hvisslande drar bort genom gatorna med sin liflösa maskin, sitter violinspelaren kanske ännu en lång stund utmattad. När åhörarna lämna konsertsalen, ljuder ekot af hans passionerade musik fortfarande i deras öron, och lång tid efteråt lämnar hans föredrag svallvågor kvar i deras känslor.

Men orkestrionet spelade ändå korrektare, begick ej den minsta, ej ens hårfina, öfverdrift; pianot var det piano, fortet det forte kompositören velat — framställningen var felfri — den samma i dag och i morgon och desslikes i evighet — alltid den samma — passionsfri och träaktig.

*

Hr X. står puttrande kvar framför samma målning som nyss.
“Jag begriper inte, att de ej kunna låta bli att öfverdrifva.“

*

Kunde man göra uppfinningen af fotografien så fullständig, att det fotografiska objektivet kunde på en gång riktigt reproducera både formen, färgen och hvar färgtons sanna styrka, så hade målarkonsten fått sitt orkestrion och naturen var återgifven på ett sätt, som gjorde hvarje klander för öfverdrift omöjligt.

Och då skulle frid sedan råda på jorden och målare och publik skulle falla i hvarandras armar och utbrista: “Se, se, sanningen! Låtom oss njuta och vara glada!“

Tror ni? — Inte jag.

Denna utomordentliga uppfinning skulle icke komma målarkonsten mera vid, än uppfinningen af orkestrionet berört musiken. Man skulle lika litet nöja sig med sådana alltigenom fullständiga reproduktioner efter naturen, som man skulle vara nöjd med att orkestern i vår opera utbyttes mot ett orkestrion. Människan har ett behof, att i hvar konstnjutning se en personlighet bakom, känna ett hjärta som klappar därinom, ibland starkare, ibland svagare, lyssna till en ande som är mäktig till entusiasm, därför mäktig att entusiasmera. Detta element — en personlig, egendomlig inspiration — är så sammanhängande med konstens natur, att det utan detsamma ej längre kan bli tal om någon konst. Detta gäller målarkonst, liksom all annan konst. Och den som påstår, att han har en fullt säker måttstock på den konsten i naturen, påstår därmed, både att han själf är “ett fullständigt fotografiskt objektiv“, fri från alla subjektiva synpunkter och egendomligheter, samt att han tillika tror målarna vara detsamma. Men då vore det snart slut med målarkonsten.

Därför vill jag visst ej förneka, att det finnes egendomligheter och öfverdrifter inom målarkonsten och öfriga konster, som äro allt utom lofvärda och alltigenom medvetna, därför ledande till det extravaganta, som är konstens andra ytterlighet. Men den mer eller mindre prononcerade öfverdrift, som inspirationen instinktmässigt drifver konstnären till i hans framställning, varierande allt efter hans olika syn på saker och ting, är och blir ett af konstens förnämsta livsvillkor. Öfverdrift kanske icke alltid i och för sig, men öfverdrift alltid så till vida, att konstnären, som i allo blindt ledes af sina personliga sympatier, ständigt framhäfver vissa drag i naturen, som tilltala honom personligen; däremot försummar en mängd andra, så att tingens ordning på det viset aldrig blir fullt densamma i konstverket som i naturen. Konstnären ser medvetet eller omedvetet alltid på naturen med partiskhet. Endast ett mycket fullständigt objektiv skall kunna ge full rättvisa åt allt i naturen, och i sin framställning ge alla naturens drag på håret samma förhållande sinsemellan, som de innehade i den oordnade, oreflekterade naturen. När målarens eller skaldens subjektiva åskådning riktas på tingen, blir en sådan vetenskaplig rättvisa en omöjlighet. — All konst, all poesis lif döljes i den subjektiva åskådningen med dess naturenlige egendomligheter och öfverdrifter. Den objektiva framställningen är konstens raka motsats, förnekelsen af den personliga känslan, passionen, entusiasmen, inspirationen. "Entusiasmeras" — "entusiasmera" är konstnärers och skalders första lösen igenom alla tider. Kärleken hos dem är och måste vara evig, endast föremålen växla. Dör kärleken och med den entusiasmen, så dör konsten. Det vill varma känslor till, för att producera konst, likasom för att förstå den. En sann konstnär kan aldrig, som en kall vetenskapsman, slå sig ned framför en bit natur, för att opartiskt dissekera den och därur ge oss en fix analys af alla delars inbördes värde. Han ser, som sagdt, långt ifrån allt i naturen med lika intresserade ögon. För honom antager naturen alltid en bestämd fysiologi, en distinkt karaktär och han blundar instinktmässigt för hvarje drag i naturen, som skulle kunna hindra denna karaktärs konstnärliga fullhet och tydlighet. Däruti ligger konstnärens egendomlighet, som är en ensidighet, alltså, som jag nyss antydte, redan däruti en öfverdrift och som blir det än ytterligare, ty ju mera passion konstnären äger, d. v. s. ju mera äkta konstnärnatur han är, desto ifrigare skall han vara att stryka

ett bjärt streck under sin egendomlighet — under denna allt annat behärskande karaktär, som naturföreteelserna inspirerat honom. Och i samma mån passionen aftager hos konstnären, i samma mån skall också den sol sjunka, som kastade sitt klara trollskepp öfver föremålen i konstverket, och en kylig, liflös skugga skall i stället sänka sig öfver dem för att lämna oss åskådare kalla och likgiltiga. Utan passion, ingen sann konst. Med passion partiskhet och öfverdrifter. — Men öfverdrifterna hafva sin viktiga mission i konsten: att tolka naturen; att hvar de än uppträda, i egendomliga, tjusande färger, i kraftiga, smidiga former, i glödande, mäktiga ord, i lockande, smekande toner eller i sinnrikt afvägda byggnadsmassor, alltid skarpt påpeka för oss något viktigt karaktärsdrag i naturen, som tidsandan gjort konstnären medveten om; att på så vis i sig spegla samtidens idéer och locka våra hjärtan till att klappa i takt med tidens.

Med öfverdrifterna förmå först konstverken uttala *en tanke*. Genom dem blifva de ej längre torra imitationer, utan konstnärens egna barn, varmblodiga foster af det högsta i naturen: människans hjärna. Därför äro de nödvändiga i konsten och beundransvärda.

*

Hr X. står alltjämt kvar framför samma tafla. Han blir allt mer och mer uppretad ju längre han står där; och ju mera han i tankarna jämför den med det i hans tanke oöfverträffliga landskap af Palm, som hänger öfver hans förmakssoffa, eller den lilla skogsinteriören med jägaren och hunden af Holm, som han gaf sin hustru på hennes födelsedag, eller det intagande insjömotiv af Torsslow, som sänder honom en leende blick hvar gång han tittar upp från pulpeten i sitt kontor, desto mera stiger förargelsen och han vore färdig att utropa liksom en af professorerna i landskapsmålning gjorde för några år sedan framför Wahlbergs första dukar i pariserandan: "Kan då i herrans namn ingen människa se att karlen är galen?"

*

De öfverdrifter, som målarna äro hemfallna åt i sin uppfattning och framställning af naturen, betingas dels af yttre, dels af inre omständigheter.

Dels bero de på den tid och den omgifning, i hvilken konstnären lever, dels bero de på hans egen konstitution och medfödda skaplymne. Hvar olika tids, hvart olika lands konstnärer äro hemfallna åt särskilda, dem egendomliga öfverdrifter, d. v. s. åt en gifven benägenhet att framhäfva vissa naturdrag framför andra. En tid målar ljusst, en tid målar mörkt, en tid målar färglöst — en tid (vanligen beroende på reaktionen) färgigt. Ha skuggorna i taflorna lång tid varit svarta, kompakta och färglösa, bli de säkerligen snart nog färgrika, luftiga, sprittande af lif, bjärt blåa i solskenet. Man är så ifrig att påpeka hvar ny upptäckt (som ofta är en gammal återkommande), att man ensidigt framhåller, passioneradt öfverdrifver, utan att man själf eller en sympatiserande publik märka det. — Har man lång tid endast tänkt på studiet af formen, kastar man sig snart med glödande ifver in på färgexperimenter. Har man en lika lång tid kanske ända till svagsinne uteslutande tänkt på den berättande, den pantomimiska sidan i taflorna, så offerar man under nästkommande tid hvarje anspråk på ämne i en tafla och uppfinner slagordet: *l'art pour l'art.*

I en realistisk tid tillkommer hufvudsakligast ultra-realistiska målningar, i en idealistisk hufvudsakligen ultra-idealistiska. Genom vår tids konstflosofer veta vi att konsten i Italien och konsten i Holland äro fullständigt utpräglade produkter af de olika länder, som sett dem födas; att lika litet den italienska konsten kunnat uppstå i Holland, som den holländska i Italien, att i olika jordmån växa olika blommor och att, när jordmånen eller temperaturen förändras, förändras också blommorna. Konstnären är ett barn af den tid och det land, i hvilka han lever. Kommer nu härtill att hvar konstnär ju har sin egen konstitution och med den sina medfödda anlag att se saker och ting på sitt särskilda lilla vis, att i sitt arbete än ytterligare nyansera de drag i naturen, som en viss tid och ett visst land i första hand gifvit honom blick för — så bli konstens talrika variationer och de skriande ytterligheter, den har att bjuda på, helt naturliga och lätt förklarliga. Jag vill dock litet närmare belysa ett par sådana ytterligheters sammanträffande.

Man kan t. ex. inom landskapsmålningen i många och långa år hafva uteslutande fäst sig vid den dekorativa byggnaden i landskapet, vid den vackra teckningen, trädgruppernas sköna afvägning, molnens fulländade formgifning, alla olika föremåls rätta karakterisering — man har därtill

kanske lefvat i Sverige — i Stockholmstrakten — där luften är jämförelsevis klar — klar så att föremålen på långt håll synas skarpa och tydliga; skogen (mörk barrskog) tecknar sig svart mot en ljus himmel, grässtråna i förgrunden kunna nästan räknas med blotta ögat, och allt detta har ytterligare befrämjat den gängse uppfattningen. Följden har blifvit att taflorna återge alla föremålen i landskapet med mästerskap, men ha ytterst litet att förtälja om den stämning, som hvilade öfver dem ute i naturen, som förenade dem alla till ett helt. I sin uteslutande beundran för träden har man glömt skogen.

En vacker dag födes det kanske i någon dimmig, träskig slätt-trakt i södra Sverige en karl, som är ovanligt poetiskt anlagd af naturen, i allt benägen att se skogen i första rummet, träden först i andra — att se naturen i stort.

Han heter Y., antaga vi, och hans väg för honom tidigt nog till Frankrike, där tidsriktningen just då ändrat kosa. Här finner han luften ständigt disig af solrök eller fuktighet; landskapet är plattare än i södra Sverige. Disigheten, som är mättad med ljus, suddar ut konturerna på föremålen, så att de vekt smälta in i taflan. Allt framhäfver stämningen, och vår stämningsmänniska, som aldrig funnit något skönt i teckningen i och för sig, är naturligtvis hänryckt. "Moja sig i färg" är hans valspråk, och nu är han i ett land, som särskildt frestar hans aptit i den vägen, som hvart han vänder sig bjuder honom, hvad som är hans skaplynnne kärast. Han målar med passion och hans första tafla blir bländande. Härlig färg och en stämning så att hjärtat klappar därvid. Teckningen glömmar man att tänka på, likasom han själf gjort. Och så sänder han hem taflan för att bedömas af dem därhemma. Hvilket mottagande kan han vänta där!?

*

X. lämnar för ett ögonblick den tafla, som vållat hans dåliga humör. Han har fått sikte på en bekant, en jägmästare eller något sådant där, hvilken vistats mycket ute i naturen, dessutom rest åtskilligt utomlands, en intelligent, ännu ung man. X. styr kosan på honom:

"Hör nu, jägmästarn, kom med mig ett litet tag och säg mig något om den här taflan. Är det inte fan af målarn att vilja utge detta för natur,

och det vill han inbilla mig, som bott på Lidingön i tjugu år och sett naturen på nära håll hvar sommar. Jag har ju också åtskilliga bekant-skaper bland landskapsmålarna, så jag borde väl begripa den saken litet — Fahlcrantz kände jag mycket väl i tiden och Bergh och Holm är jag bror med —. Ett sådant här förbaskadt smörjande med färg, är det natur, det?“ Hans granne står lugn och småler. Han böjer sig ned och tittar i taflans hörn. “Y,“ säger han, “känner ej det namnet förut. Förmodligen en af de yngsta... Jaså, grosshandlarn tycker den taflan är så dålig... jag vet inte... jag tycker den är riktigt vacker. Jag har mer än en gång sett den stämningen äfven här hemma i Sverige — om morgonen vid femtiden — mycket poetiskt iakttaget. Kanske grosshandlarn alltid sofver vid femtiden —“

“Hör nu, vill herrn verkligen påstå... inbilla mig att...”

*

Två figurmålare med olika skaplynne hafva valt samma ämne. Ämnet är mycket modernt och som målarna exponera sina taflor på salongen, ge de titeln på franska: *un asyl de nuit* — något som vi på svenska kalla: ett hem för husvilla. Den ene af målarna är en skarp psykolog, en vaken iakttagare af människors olika typer, god fysionomist. Hans arbete bär allt igenom prägel däraf. Ingen af taflans figurer har lämnats oberörd af hans sympatier i den vägen. Man kan bakom de drag, som lidanden och umbäranden tryckt på hvar och ens fysionomi, läsa en god del af en föregående sorglig historia; tankarna kunna följa alla dessa figurer långt bort från det ställe, som nu för en natt upplåtit sina portar för dem. Man tycker man har sett hvarenda en af dessa stackare förut, ute i lifvet vid fullt dagsljus, än här, än där — “en passant“. Alla figurernas olika känne-märken äro på ett slående sätt iakttagna. Den andre målaren är, liksom nyss Y., alltigenom en stämningsmänniska. Han har uteslutande velat måla det ställe som här är fråga om, den stämning, som vid en gifven timme på dagen sänker sig tung öfver den stora fuktiga salen, där kaminen, tänd för några timmar på aftonen, står och prasslar i ett hörn, medan gaslyktorna lysa gulaktigt och svagt på de figurer, som dyka upp ifrån gatans köld, lyckliga öfver den varma badstuguluft, som slår dem

till mötes, som smeker deras trötta, stela lemmar, famnar dem för en natt för att morgonen därpå skänka dem åter till gatan. Figurerna äro bredt hållna, gifna i stora, enkla drag — drag, som nästan alla uttala en sak: en dåsig, djurisk trötthet.

Får nu en tredje målare den idéen att måla samma ämne, så skulle han kanske påpeka ännu en annan sida af saken, till en del fullt personlig, till en del kanske berörande någon af de andras. Men hvar och en skall först och främst skarpt framhålla den karaktär, han bäst förstår, som han känner sig varmast och mest passionerad för; allt det andra får sedan komma efter bästa förmåga, i andra rummet — i skymundan för att ej störa hufvudsaken. Människan är människa och sina sympatier rår man i allmänhet ej för, de växa i ens inre, spira upp utan att fråga om lof därtill. Detta gäller både konstnärerna och publiken. Hvilken af de båda målare här ofvan, som hade rättast i sin framställning, vill jag därför ej afgöra, men dens arbete var bäst, som varmast uttalade det konstnären sökte.

Det nyaste är alltid det svåraste att förstå; och som de bästa, de originellaste målarerna alltid komma med de nyaste idéerna, de största afvikelserna från det gamla "häfdvunna", blifva också de ifrigast behandlade som "galningar". "Öfverdrift — öfverdrift!" ropar publiken; konstnären protesterar och konstkritikern skyndar att blanda sig i saken som polis. Och så råka de i kalufsen på hvarandra — både publik, kritik och konstnärer, och skylla hvarandra för att se galet och tro alla att de själfva se rätt och märka icke, att det är öfverdrifter de försvara och öfverdrifter de gå löst på — låt vara, att öfverdrifterna oftast äro hårfina, nästan alltid måttfulla, men en liten öfverdrift åt ett håll och så en liten öfverdrift åt rakt motsatt håll kan dock åstadkomma en ganska vacker klyfta, fylld af stötstenar emellan två åskådningssätt.

Och konstnärerna böra ej undra på, att man ej genast vill släppa sin gamla tro med dess öfverdrifter för deras nya med dess öfverdrifter. Men publiken bör lägga på minnet för det första: att tiderna förändras, men icke alltid vi med dem, hvilket är sorgligt nog, och för det andra: att man ej alltför mycket bör gnata på öfverdrifterna hos de unga, så länge man njuter af öfverdrifterna hos de gamla. Först och sist står det i alla fall fast, att öfverdrifterna utgöra en naturnödvändighet för konsten, som

vi kunna vara innerligt tacksamma för, isynnerhet som öfverdriften för konstnjutningen med sig som belöning åt hvar och en, som lyckas skänka den sin sympati. Dessutom påpeka dessa så kallade öfverdrifter, tydligt och allvarligt, så väl den oss omgifvande som den mänskliga naturens omätliga rikedom och aldrig aftagande förmåga att gifva och mottaga nya impulser. Hvarje ny originell målare borde därför, sedan man blifvit öfvertygad om hans ärliga afsikt, mottagas med tacksamhet, och hans s. k. öfverdrifter beröras med en viss försiktighet, då de äro betingade af de känslor, utan hvilka konsten hvarken kan lefva eller skänka njutning, jag menar — personlig inspiration och passion.

Öfverdrifterna äro *konstnärens eget jag* — hans personliga närvaro i konstverket.

Ett sant konstverk kan aldrig ge oss naturen fullt sant, nyktert och opartiskt; det kan endast ett mycket fullständigt objektiv.

Hvad konstverket ger af naturen är — en människas passionerade tolkning af den, eller hvad fransmannen betecknande kallar: "*la nature vue à travers un cerveau humain*"; och vår sympati för en målning betingas helt och hållet af den sympati, vår hjärna är mäktig skänka den målares hjärna, som är vår ciceron i naturen. Finnes det ingen korrespondens mellan de olika hjärnorna, uppstår heller intet förstånd emellan dem, sympatierna för naturen må vara aldrig så stora å ömse sidor. Men som hjärnan är af en mjuk substans, så kan hon om-modelleras under tidernas lopp genom stark påtryckning. Gud bevara oss när hon inte längre kan det!

*

Hr X. står åter ensam framför Y:s tafla. Det börjar uppstå tvifvel i hans sinne; tvifvel som aldrig förut funnits där — tvifvel på hans egen förmåga att se klart och skarpt. Så gör en vaktmästare honom uppmärksam på att lokalen skall stängas. Han kastar en sista hjälplös blick åt taflan och går sedan mot dörren med den fasta föresatsen inom sig att stiga upp kl. 5 nästa morgon. När han tar i dörrlåset, mumlar han halfhögt: "Skulle det verkligen kunna vara jag, som ..."

Så faller dörren igen bakom honom.

* * *



Rich. Bergh.

En suggestion.

Själfkritik.

(1887.)

Flamanville i aug. 87.

Till Nornans redaktör!

Solen är het i dag, flugorna surra och jag hör genom det öppna fönstret vågskvalpet nere vid hafsstranden, och under allt detta skall jag samla mina tankar, koncentrera dem på en avslutad, aflämnad och nästan glömd tafla, som jag trodde jag gjort ifrån mig så pass väl, att dess bild aldrig mera skulle behöfva spöka för min inre syn. Men din begäran om en bit text till afbilden i Nornan har slagit mig som berättigad — jag inser att ämnet i taflan fordrar några upplysande rader. Nu efter fyra månaders skilsmässa återser jag bilden med affjällade ögon — illusionerna äro borta, och hvad jag ser inbjuder mig att i stället för de kommentarer du begärt göra en själfkritik. Jag kommer här att rista några skarpa sanningar på

min taflas rygg, hvilket kommer kalla kårar att löpa öfver min egen. (Rätt behagligt i värmen!)

Alltså — en själfkritik...

Jag hör fortfarande flugsurret, vågskvalpet och känner sommarvärmen, och genom en egendomlig idéassociation förflyttas jag, som skall döma och dömas, in i en af röt månadsvärme upphettad tingssal, där jag klyfves i två delar — dock utan blodförlust, — hvaraf den ena delen får sin plats på de anlagades bänk, medan den andra, mild men allvarlig, tar plats vid domarbordet. Genom hvilken nyck hos hjärnan har domarbordet blifvit på håret likt magisterns kateder i den skola, jag lämnade för elfva år sedan? Just som jag funderar härpå hör jag min hält i katedern med min egen röst taga till orden:

“Nå, Dick B., kan du säga mig hvad du menar med denna scen, som du gifvit namnet 'en suggestion'?”

“Ack, herre Gud“ — svarar samma röst från de anlagades bänk — “min mening har helt simpelt varit den att framställa en hypnotisabel kvinna just i det ögonblick, då hon genom hypnotism förlorar det lilla herravälde öfver sin hjärnas arbete, hon äger eller någonsin ägt, för att i nästa stund bli en lekboll i magnetisörens händer.“

“Här förekomma två ord: 'hypnotism' och 'magnetisör' — men hypnotism och magnetism beteckna ju två olika krafter, fast med liknande verkningar. Hypnotismen förklararar ju sin kraft med dess verkningar helt olika, på mycket enklare, nyktrare och mera strängt vetenskapligt sätt än den gamla mystikomhöljda magnetismen — hvarför då dessa två ord, som förbrylla hvarandra?”

“Ja, det är sant — alltför sant till och med, men se mannen där, som hypnotiserar, ser ju mera ut som en magnetisör af den gamla skolan, halft artist, halft kvacksalfvare, som en charlatan, alls ej som en modern läkare, hvilken lugnt och kallt gör vetenskapliga iakttagelser; han ser för resten nästan ut som en pianist; men jag vet ju, att det är en italiensk modell, som jag betalt 5 francs séancen under två månaders tid. Jag ser nog nu, att han ser ut som en humbug och förlänar hela taflan ett sken af humbug — men jag vågade ej lämna ut honom som en simpel gammalmodig magnetisör och trodde dessutom, att jag kunde komma ifrån saken genom att kalla taflan 'en suggestion'.“

“Däri har du gjort orätt, isynnerhet som omgifningens privata utseende möjligen skulle rättfärdiga den gammalmodiga uppfattningen. De gamla magnetisörerna, som ju enligt våra gemensamma iakttagelser trodde på ett mystiskt fluidum inom sig, använde ju äfven detta till att bota sjuka och göra intima experiment inom familj — de uppträdde ju icke uteslutande på teatern.“

“Nej, men då gjorde de vanligen sina intima experiment i skymningen eller i mystisk belysning och förlänade hela scenen en öfversinnlig prägel, och detta har jag med flit velat undvika och i stället ställt mig på vår tids nyktra bas — se på den nyktra belysningen.“

“Ja, men magnetisörfiguren då?”

“Jo, det är sant, den skulle inte sett ut så.“

“Tydligt är taflan söndersliten af två intryck...“

“Tyvärr inser jag det alltför väl, liksom jag också nu efter mer än fyra månaders hvila från saken börjar inse hur det hänger ihop därmed. Jag skall försöka förklara mig närmare.“

När jag första gången iakttog hypnotismen lydde den namnet magnetism, och dess mystiska karaktär, dess öfversinnliga prägel och kanske också det motstånd den röntte (som magnetism) väckte min lifliga sympati. Detta var i Sverige. I Paris fick jag ett par år senare genom en magnetisk väns rekommendationer bevista åtskilliga gripande magnetiska séancer i 'la société des sciences psychologiques' (Palais Royal), där magnetisörer af den gamla skolan uppträdde inför en troende publik, bland hvilken endast ett fåtal misstroga läkarefysionomier smugit sig in. Allt hade en mystisk prägel, och man kände att här magnetismen ansågs släkt med spiritismen, som också mycket riktigt stack upp sitt hufvud med Allan Cardecs drag i brons, borta i salens hörn, mot en fond af andeteckningar (af Raphaël och Michelangelo), sådda öfver ena väggen. Så en gång bevittnade jag min magnetiske väns försök att söfva en ung danska inom en liten vänkrets och vid svagt lampsken, en däfven sommar-afton i Sannois — och det intryck jag fick af hennes viljas svåra kamp mot sömnen gaf mig tillika med belysningen och omgifningen första idén att måla en tafla öfver det ämnet. Men redan några år efteråt var magnetismen ej längre magnetism, ej längre ett fluidum inom magnetisören, utan allt befanns vara ett svaghetstillstånd, en ytterlig grad af nervretning hos

mediet själf, som kunde bringas i magnetisk sömn af hvilken människa som helst genom länge upprepade strykningar eller genom att betrakta ljusa föremål som tröttade ögat och nervsystemet. Magnetismen hade blifvit hypnotism. Samtidigt började jag anse mig mogen att försöka mig med ämnet, att söka ett kroppsligt uttryck åt mina gamla ännu friska intryck, men denna kropp måste, det sade mitt omdöme mig, blifva modern; och så begaf det sig att bibelns gamla profetia om det gamla vinet på de nya flaskorna (nej — tvärt om var det) gick i fullbordan. För att finna den nya kroppen vände jag mig, genom franska vänners aldrig svikande hjälp, till en af Frankrikes förnämste läkare och vetenskapsmän, och fick nu studera hypnotismen i kall, nykter hospitalsbelysning, och så gick jag hem och inkarnerade min gamla mystiska magnetist-själ i min nya nyktra hypnotistkropp, tack vare ett par hyrda och några genom vänlig öfvertalning vunna modeller. Ja, resultatet blef denna kompott, som under namn af 'en suggestion' prydde takfrisen i Palais de l'Industrie i våras — och nu skäms jag — skäms, ty jag var feg, feg som ej vågade ändra min ursprungliga idé, skära hufvudet af den och i stället ärligt och fullt ge min nya färska impression, precis som jag stunden förut erhållit den i det nyktra, mjölkhvita lasarettsljuset emellan den långa raden af sängar från hvilka ett femtiotal glänsande ögon riktades på den mörka grupp i midten af salen, där doktor Dujardin-Beaumez *hypnotiserade* en stackars nevropat.“

“Här ligger ej uteslutande feghet till grund,“ säger nu halfvan i katedern, “här är snarare ett rätt vanligt patologiskt fall, min dom skall därför bli mildare. Du har själf varit hypnotiserad, min gosse, af ett gammalt intryck, af en bild i hjärnan som suggererades dig mot din vilja den gången du såg din magnetiske vän 'magnetisera' den unga danskan en kvalmig sommarafon i Sannois i svag lampskensbelysning, medan träden susade svagt utanför, och dina nerver voro till ytterlighet öfverretade. Jag var själf med och såg dig. Din vilja har senare gjort en kraftansträngning att göra dig fri från detta ingrodde intryck, som sugit sig fast som en vampyr i själen på dig, men den lyckades endast ofullkomligt, och ditt arbete blef hvad det blef — prägladt af halfhet. Jag har nyligen läst en förträfflig vetenskaplig uppsats, och som jag vet att du kan franska lika bra som jag, så vill jag servera dig några småbitar därur. De visa sig

gilla min tro, att första inspirationen är en naturkraft, som mekaniskt drifver konstnären. Hör: 'Ce n'est pas sans raison qu'on a comparé l'inspiration de l'artiste à un souffle qui entraîne toutes ses pensées, ce souffle est un sentiment, un désir déterminant et dominateur'. Lägg så härtill följande: 'Les sensations d'une part et la réaction du désir d'autre part suffisent à expliquer tous les modes particuliers de fonctionnement intellectuel' — och slutligen detta: 'c'est le désir qui fixe la pensée*'. Nå, nu födde synen af séancen i Sannois i förening med dina gammalromantiska idéer och din ständiga trånad efter mystik en lust att utveckla taflan på ett bestämdt sätt, hvilket blef till en tanke och alstrade en vision, och ännu sex år efteråt föresväfvade denna vision dig så tydligt, var så ingrodd i din hjärna, att du trots de väldiga ansträngningar din vilja gjorde, därtill ledd af dina senare nyktrare (men mindre tjusande) sensationer af liknande fenomen, ändå ej lyckades utplåna det första intrycket och förmå din hjärna alstra en ny fullt modern vision. Din hjärna var befruktad sedan sex år tillbaka; den måste först föda det gamla fostret — om det också skulle bli ett missfoster — innan ett nytt kunde få full plats att sundt utvecklas.“

“Ja, jag erkänner det sannolika häri — och har nu intet annat att göra än att börja om igen. Men döm mig ej att börja genast, jag har redan fullt upp med andra idéer, som trängas om hvarandra för att få se dagens ljus. Ge mig väntetid ännu under några år — sedan . . .“

Paus — hvarunder flugsurret, vågskvalpet och sommarvärmen taga öfverhand.

Mitt jag i katedern: “Jag har grubblat öfver din tafla, vägt dess bild, gått igenom den bit för bit — jag har konstaterat helverkans brister och uppfattningens halfhet, och jag har försökt att finna en ersättning härför i detaljerna. Jag har också delvis funnit den. När jag nu beviljar dig den begärda väntetiden“ (härvid gör mitt 'jag' på den anklagades bänk ett clown-språng af glädje), “så är det egentligen *en* detalj som bestämmer mig därför: kvinnans uttryck. Detta skygga, slocknande uttryck har jag ofta iakttagit, isynnerhet hos nervsjuka som hypnotiseras för första gången, jag anar också däri en sista fåfångans kamp mot förödmjukelsen att så där handfallen duka under för en oförklarlig sömnlust som inges utifrån, och

* Alfred Fouillé: La sensation et la pensée.

likasom en sista ansträngning att behålla medvetandet kvar af hvad som tilldrager sig.

Många kvinnor har jag hört halfhögt hviska just i det ögonblick de somnade: 'jag vill inte sofva'. Det uttrycket är onekligen lyckadt, har du verkligen med en vanlig hyrd modell kunnat åstadkomma detta?"

"Ja, men omständigheterna ha gynnat mig på ett särskildt sätt. Min modell var af en särdeles förslöad natur. Jag satte henne i en mjuk soffa, en kudde bakom hufvudet, händerna slapt i soffan — inom fem minuter sof hon vanligen, men just i det ögonblick jag såg att hon förlorade medvetandet, gjorde jag ett plötsligt buller, eller om jag hade min italienska modell Pignatelli närvarande framför henne, sade jag strängt till henne: 'se skarpt in i ögonen på Pignatelli', och det uttryck som den öfverväldigande sömnlusten och det halflappa försöket att se karlen in i hvitögat, jämte också ett flyktigt drag af parisermodellens sårade fåfänga öfver att ertappas med att glömma 'posen' och ograciöst somna från alltsamman, lät afspegla på hennes ansikte, var nästan fullkomligt likt vissa uttryck jag iakttagit hos flera ovana medier i det ögonblick hypnotisören en sista gång ber dem se honom in i ögat för att därmed öfvervinna det sista motståndet mot sömnen. Likheten förklaras så mycket lättare som de lärde synas eniga därom, att den nervösa sömnens fenomen, från och med medvetandets förlust till och med hallucinationer och sömngångrier af allehanda slag, som kunna följa efteråt, äro desamma som den naturliga sömnens. Inom parentes så är moderns försök att söfva sitt barn ett vanligt hypnotiskt försök, som ju också vanligen lyckas, och alla människor äro hela lifvet igenom mer eller mindre hypnotisabla — allt efter deras konstitution och nervtillstånd. Denna likhet lät troligen också — genom hallucination — min inbillning tydligen se för sig vissa af de uttryck jag iakttagit i verkligheten hos hypnotiserade varelser, och detta inspirerade mig i hög grad. Jag är öfvertygad om att uttrycket hos en ung, sjuk kvinna, som jag, några dagar innan jag började måla kvinnans ansikte, sett på hospital Cochin och som några unga läkare endast ofullkomligt lyckades hypnotisera, spelat en stor roll för min inbillning, likasom också minnet af den unga danskan, jag förut talat om.

Dessa gynnsamma omständigheter reparerade litet utaf hvad min feg-

het — att ej direkte kopiera en nevropat på ett hospital eller hemma hos henne — kom mig att bryta i konstnärligt allvar.“

“Godt — men det finns äfven andra bitar i taflan, som förutom ett rent måleriskt värde också äga ett sant mänskligt, karakteristiskt — den unga medecinska damen med det förvånade, lifligt intresserade uttrycket är likaledes utmärkt bra.“

“Å ja — det är kanske det bästa i taflan — men den unga medecinska damen är en ung målarinna, och hon ser af naturen så där ut — det uttrycket släpper henne aldrig — tacka henne själf därför i första rummet.“

“Vi tyckas så småningom hafva bytt om roller under förhandlingarnas gång — jag är ej längre den dömande — snarare anklagad — för bristande omdöme. Låt oss därför ej längre draga ut på tiden. Säg mig nu blott i sista stund, hvilka lärdomar du dragit af denna tafla.“

“Den erfarenheten att verklighetsmålararen bör återgifva de moderna fenomenen precis som han själf öfverraskat dem i ett gynnsamt ögonblick — i samma belysning och i samma omgifning, med alldeles samma figurer och accessoarer. Detta är det enda sättet att åstadkomma ett verkligt inspirerad nutidskonstverk, då man i beröringen med det verkliga fenomenet framför den verkliga naturen och de rätta modellerna ständigt känner sitt intresse stärkt, sin inspiration förnyad, hvarmed följer ny kraft till försinnligandet af den idé, man vill framställa, hvaremot man framför de modeller, man hyr för fem francs séancen att föreställa hvad de alls ej äro, naturnödvändigt känner sig allt mer och mer olustig och nedstämd; iakttagelseförmågan slappas och man ledes på villospår eller blir bara en skicklig stoffmålare utan att förmå gjuta originellt och spirituellt lif i sina modeller.

Den omedelbara sensationen af det fenomen målararen framställer, den till ytterlighet spända uppmärksamheten ökar i otrolig grad hans skarp-synthet och hans framställningsförmågas liflighet. Min tro är också att äfven en reproduktion ur minnet (med tillhjälp af croquier och skisser) af ett fenomen, man grundligt iakttagit på platsen, ovillkorligen skall gifva en viktigare idé om fenomenet än hvad en reproduktion med ledning af hyrda, slappa och intresselösa modeller på en ateljé, långt bort från den verklighet man skildrar, någonsin skall kunna göra. Millets och Dégas'

konstnärskap bekräftar min tro. Bäst är naturligtvis en reproduktion direkte efter fenomenet i fråga på platsen och i enlighet med det första varma intrycket, sedermera rensadt från öfverflödigheter och onödigheter genom sträng analys vid ofta förnyade besök. Man måste lefva i ständig kontakt med den verklighet man studerar; hur skall det också annars kunna kallas ett studium? 'On n'invente pas l'étude de la vie réelle' har någon nyligen träffande uttryckt sig. Säkert är: utan ett sant studium intet sant intresse för naturen, ingen sann kärlek till konsten.

Den tiden, då man 'arrangerade' verkligheten hemma på sin ateljé efter sitt eget lilla hufvud och för en kortsynt publik, är förbi — nu måste man ta ränseln på ryggen och gå ut i lifvet. De nya fordringarna medföra oändligt mycket mera besvär men också oändligt mycket mera intresse, hvilket icke kan lända till annat än fromma för konsten, — hvilken vare ära från evighet till evighet!...“

“Bravo“ (ej da capo), ropar nu min hälft i katedern, gör en volt i luften öfver alla bord och bänkar och hamnar i min anklagade hälfts armar — och förenade till oupplöslig förening tumla de tillsammans ur flugsurret — ut i solskenet och ned till vågskvalpet vid hafsstranden — men vågskvalpet har under förhandlingarnas gång dragit sig undan, långt ut i Atlanten — det är ebb — jag tar det som en vink och gör tvärt slut på ordflödet.

Din

Dick B.

* * *

Anteckningar om porträttmåleri, jämte recept för porträttmålare.

(1889.)

Ett porträtt? — — — — —

Det gifves åtskilliga sätt för porträttmålaren att "idealiser" en kryddkrämaren. Se här ett par af de vanligare:

Man tar "det lille Dyr" höll jag på att säga — jag menar kryddkrämaren, och ställer upp honom mot en grann plyschgardin, sedan man först öfvertygat sig om att han fått en felfri frack på sig och något lämpligt brokigt band i vänstra uppslagets knapphål; den ena handen föres därefter innanför västen eller sättes i sidan (bägge sätten äro lika "ideella" och lika vanliga), den andra däremot poseras uti lätt knutet tillstånd på ett bord i närheten af en vattenkaraffin och ett glas. Genom denna sinnrika anordning får kryddkrämaren en, om ock aflägsen, likhet med en offentlig personlighet, en talare, en riksdagsman, en diplomat, en furste, ja, kanske en kung; och både kryddkrämaren själf och publiken känna sig i hög grad tilltalade och "upplyftade" af detta skådespel. — "Det lille Dyr" får en känsla af att han tillhör "högdjuren".

Så finns det ett annat sätt, som är minst lika rekommendabelt som det förra, men som kanske ej användes fullt så ofta, då det anses förut-sätta större "filosofisk skarpblick" hos målaren. Alltså n:r 2: Man tar — kryddkrämaren och för honom ned bland kaffebalarna (märkta: äkta Java) i en världshamn; i bakgrunden hafvet, blått med små, krusiga böljor; man sätter en kaffekopp i mannens ena hand; den andra anmodas han att stödja mot ett skeppsankare (å la Karl XIII); hufvudet anbringas i half-

profil, upplyftadt, blicken spejande ut mot den blå vågen, öfver hvilken ett stolt skepp kommer ingungande med en ny laddning äkta Java.

Detta framställningssätt, som kallas "symboliskt", användes tid efter annan med variationer på världens olika sorters kryddkrämare och förfelar sällan sin verkan.

Dessa bägge sätt att "idealiserat" hafva anor långt tillbaka i tiden och fortleva i skydd af publikens varma sympatier.

Som motsats till dem vill jag nämna ett tredje sätt, som jag nu tänker på. Det är olikt de förra och mycket mindre sympatiskt; det är också en uppfinning af vår prosaiska tid. Idealet är här liktydigt med — nyttan. I belysning af detta ideal bedömes hvar mänsklig karaktär efter dess större eller mindre värde för det moderna samhället, vare sig i ekonomiskt eller moraliskt hänseende. Porträttmålaren söker i sin bild att fälla "en upplyst mans omdöme" om sina modeller och att allt efter föremålets förtjänster eller fel framställa honom för åskådaren med beundran — eller intresse — eller godmodighet — eller kanske med stränghet (aj!) — eller med ironi (aj, aj!); någon gång äfven till öppet åtlöje (aj, aj, aj!).

Endast när föremålet framställes till beundran, d. v. s. när målaren anser modellens personlighet närma sig det nya idealet och på grund där af anser sig berättigad att framhäfva hans förträffliga egenskaper på de mindre förträffligas bekostnad, kan här i egentlig mening bli tal om att "idealiserat"; i hvarje annat fall blir framställningen närmast — "en kritik".

Då säkerligen en upplyst man som för penseln oftare får tillfälle att kritisera än att förhårliga sina modeller, hade jag måhända saklöst kunnat låta bli att omnämna detta tredje sätt för kryddkrämare att bli "idealiserade"; så mycket hellre som högst få målare finnas med ofvannämnda ideal för ögonen och ännu färre kryddkrämare, som vilja riskera att ge sig i deras våld — ja, jag har aldrig hört att dessa målare någonsin haft några frivilliga beställningar. Naturligtvis är det ej en kritik eller en karrikatur man begär för sina pengar. Att uppmuntra en sådan konst vore ju att uppamma en orm vid sin barm.

För egen del är jag led på att idealisera med plyschgardiner liksom att symbolisera med kaffebalar, skeppsankare och oändliga haf och har heller ingen pretention på att i mina porträtt fälla "en upplyst mans ömdöme" om mina modeller, hvilka merendels utgöras af hvardagliga människor, som ej uppträda bullersamt i sina anspråk på att vara nyttiga för samhället.

Jag vill nu i min tur försöka att skriva ett recept för porträttmålare. Skulle någon vilja påstå, att det ej är hämtadt ur egen fatabur, så sårar han på intet vis min fåfänga. Inte blir en läkare, som skrifer recept, förolämpad, om patienten vid genomläsandet däraf utropar: "Det där har doktorn inte hittat på själf." Jag tänker framför allt på att vara nyttig för samhället, d. v. s. på att bli "ideellt" behandlad, när jag en gång kommer att låta måla mitt porträtt ("Tu quoque, fili mi").

*

"Vous avez raison, *il faut faire l'animal dans sa cage*," sa' för ett par år sedan en engelsk illustratör till en svensk målare, som porträtterade en fransk gravör. Denne svenske målare var jag. (Har den äran.) Jag målade min vän A—r sittande vid sitt arbetsbord under den lutande genomskinliga skärm, gravörerna gärna anbringa däröfver för att mildra dagern; ljuset från det stora ateljéfönstret silade dämpadt ned öfver hans kala hjässa och spred sig öfver den roströda kopparplåten, där den idoga handen ritade konstiga linjer. "*Il faut faire l'animal dans sa cage*." — Jag såg upp. Det där lät som en teori.

Min vän engelsmannen gjorde sig emellertid icke besvär att närmare utveckla sin teori, men när jag efter slutad séance gick hem, gjorde jag det själf, dock med den skillnad, att jag från djurriket tog ett hopp öfver till växtriket och därvid fick teorin att lyda så här: "konstnären måste framställa blomman uti den jordmån där hon växer." Och jag fortsatte i den tankegången: "de gamla blomstermålarna gingo likt unga fröknar ut på ängen att plocka blommor, hvilka de sedan vid hemkomsten anordnade sirligt i prydliga vaser, innan de ansågo dem värdiga en målerisk framställning. Den moderne blomstermålaren slår upp sitt staffli midt på ängen; rundt omkring dofta blommorna och solstrålarna trolla fram tusen

fjunslätta färgskiftningar öfver dem; de små modellerna titta undrande på målaren och nicka ett tack till honom, som låtit dem få stanna kvar på den plats i världen, naturen anvisat dem.“

Pådrifven af dessa tankar hoppade jag med ens från växtriket, öfver det vanliga djurriket, upp till högdjuret människan, alltjämt medförande min teori i bakfickan. “De gamla porträttmålarna plockade kryddkrämaren i kryddboden, förde honom därifrån in i en konstlad ateljébelysning, ställde upp honom mot en plyschgardin och anmodade honom att ta en imponant min på sig; när de sedan tittade modellen in i ögonen, lyste dessa af varm tacksamhet öfver att målaren plockat honom *ut ur* hans milieu; endast den fördömda kryddlukten hängde ännu i, men den kunde då gud ske lof inte komma med på taflan.

Den moderne porträttmålaren går till väga på annat sätt. Han — — ja, och så utvecklar jag hela denna teori om människan i hennes milieu, “la fameuse theorie du milieu,” som fransmannen säger. Jag visste då ännu ej att den redan var formulerad och många gånger omskrifven, ja, så många gånger att jag här vill inskränka mig till att blott nämna några vanliga exempel på, hur den i allmänhet uppfattas af figurmålarna, porträttmålaren däri inbegripen.

“L’animal dans sa cage,” “blomman i sin jordmån,” d. v. s. snickaren vid sin hyfvelbänk i det njugga gårdsljuset, där hans rygg blifvit böjd, och hela hans karaktär fått sin prägel; bagaren i det flämtande skenet från ugnen, omgifven af dansande skuggor på väggen, stående på den plats, där hans ben kroknat, och där hans gestalt blifvit formad lika säkert som hans bullar; bonden på åkern, mörk silhuett mot morgonrodnaden; den välmående grossören i sitt fina gemak eller vid sitt goda middagsbord (som format hans gestalt), eller inne i det allra heligaste bakom kontoret, där inne där kupongerna klippas vid skenet af en glödlampa, medan i bakgrunden det diskreta dagsljuset från Citygatan likt en tjuf smyger in i det halföppna kassaskåpet och kommer det konstiga bokstafsläset att småblinka (den moderne idealisten med sin nyttighetsteori skulle här låta hela scenen bada i en lätt ironi); den flitige gamle kontorsskrifvaren i rummet bredvid, som torr och mager, snarlik någon underlig antediluviansk fågel, sitter uppstoppad på sin höga stol, belyst af högtkommande solstrålar, hvilka leka med damkornen därinne och få dem att dansa likt

guldmygg kring öronen på den gamle (den moderne nyttighetsmakaren skulle aldrig anse sig kunna göra atmosfären kring denna typ nog varm och sympatisk); vidare: den smidige hofmannen i kungagemaket, där *hans* rygg blifvit böjd och *hans* karaktär fått sin prägel; så kungen själf på sin tron (ja, hvarför ej?), iklädd hermelinsmantel och öfversållad af glittrande dekorationer, grannare än en julgran (jag vill här ej tänka mig, hvilken form nykterhetsidealisten skulle skänka sin framställning, den karlen har redan gjort sig omöjlig i ett bildadt samhälle och är dessutom vanligen socialist, d. v. s. slutar på fästning).

Ja, detta var nu hvad min vän engelsmannen förmodligen menade med sitt "l'animal dans sa cage," åtminstone hvad jag själf menade med de blomsterbilder, hans fras inspirerade mig. Jag hoppas att teorien om "människan i hennes rätta milieu" något så när tydligt framgått härur. Mitt recept skulle emellertid vara alltför olikt recept i allmänhet, om det koncentrerade hela sin saliggörande kraft uti endast ett enda element — å nej, ännu har jag en sak på hjärtat, som jag önskar lägga till det föregående, innan mitt recept må betraktas såsom fullt användbart för de unga konstadepter, hvilka gifvit sig den lede på, att de skola "rita af" sina samtida.

Så' jag "rita af"? I så fall skall jag be att få ta tillbaka det ordet. Visserligen anser jag det ej som en omöjlighet, att med endast svart och hvitt kunna ge en tämligen fullständig idé om "människan i hennes milieu"; men uti den följande delen af mitt recept kommer *färgen* att spela en så viktig roll, att jag därför anser mig böra föredraga uttrycket: måla af.

Innan jag emellertid börjar tala om färg, färgstämning, linjer och penseldrag, såsom jag har för afsikt att göra, vill jag som öfvergång tala om något annat. Detta andra är af psykologisk natur.

En längre sammanvaro med en person lämnar alltid kvar hos oss ett bestämdt intryck af denna, hvilket i sig liksom resumerar alla de sinnesstämningar, hans personlighet vid olika tillfällen ingifvit oss, och för framtiden kan blotta åsynen eller minnet af denna person genast väcka till lifs detta gifna intryck jämte därmed följande stämning.

Exempel: "Man blir alltid glad, bara man ser A.," eller "dyster bara man tänker på B." "Det hvilat något storslaget öfver C., hvilket man får en känsla af, hvar gång man träffar honom," eller "hvad D. är för en

söndersliten och orolig natur; han gör alla människor, som komma i beröring med honom, ängsliga,“ etc., etc. Exempel finnas i mängd.

Nu kan jag tala om färg. Färgen har förmåga att meddela sinnesintryck. En brutal eldröd ton har en annan verkan på oss än en mild vårgrün, och en himmelsblå en annan verkan än en svartbrun. Tack vare de olika idéassociationer olika färger framkalla, kan målaren medelst skickliga färgsammanställningar påföra åskådaren en stor mängd olika stämningar — liksom musikern vid sammanställningar af toner från skalans olika lägen. I det ena liksom i det andra fallet är det hemliga idéassociationer, som åstadkomma stämningen. Färgkonstens snartycke med musiken är ofta påpekadt, och en svensk estetiker har en gång kallat färgens förmåga i här föreliggande fall för: dess lyriska och musikaliska stämning; grannt, men träffande. Äfven om de sinnesstämningar färgen förmår suggerera äro af ganska primitiv och föga komplicerad natur, kan dock ingen underkänna färgsammanställningens betydelse vid beräklandet af en taflas första intryck.

Liksom färgen äger också *linjen* förmåga att öfverföra stämning, ibland genom sin grace, ibland genom sin djärfhet, ibland genom en viss stelhet, ibland genom en öfversvallande ledighet, o. s. v.

Slutligen gäller detta äfven om själfva penselföredraget, behandlingen — “touchen“. Den kan efter behof vara lätt, tung, sprittande liflig, bred och allvarlig, smeksam, brutal, resumerande eller inträngande i detalj, heroisk, pedantisk, fantastisk eller stelt utpenslad, torr eller flödig — och allt efter som den är det ena eller det andra, påför den åskådaren en analog känsla.

Af det föregående torde framgå, att den konstnär, som i sin tafla förstår att låta dessa tre grundelement, färgen, linjen och “touchen“, verka i en och samma riktning, och samtidigt förstår att afpassa denna riktning efter taflans ämne, bör kunna prestera ett konstverk, hvilket redan på afstånd — vid första anblicken — skall försätta åskådaren i den rätta sinnesstämningen, under hvilken sedan taflans detaljer skola bli så mycket mer njutbara. Den lämpliga förberedelsen på något som skall komma, ökar alltid åskådarens mottaglighet för de kommande intrycken. Musikern beräknar denna lag, då han redan med de första ackorden af en operas uvertyr låter oss ana hvad vi skola komma att få se på scenen och där-

vid, liksom genom ett trollslag, förflyttar oss in i den atmosfär, uti hvilken ämnets detaljer sedermera skola upprullas.

För porträttmålaren äger hvad jag här påpekat särskild betydelse, i det han uti en väl afvägd totalverkan af sin bild har en mäktig hjälp till belysande af sin modells temperament och till öfverförande af just det intryck af denne, som han själf efter längre sammanvaro med honom mottagit. Det var dit jag ville komma.

*

Ett sammanfattande af hvad det moderna porträttmåleriet vill, torde få följande lydelse: Det moderna porträttet söker, på samma gång det inom sin trånga ram ger en resumé af en persons kroppsliga och andliga vanor, att åskådliggöra den milieu, inom hvilken hvarje särskild typ utvecklats, och lämpar härvid bildens totalintryck efter målarens eget totalintryck af modellen.

Några allmänna anmärkningar: Man bör, hvad receptets förra del angår, ej tro att allt som där kräfvets är att framställa modellen i färd med sitt yrke, d. v. s. att sätta pianisten vid pianot, organisten vid orgeln och violoncellisten vid violoncellen. Nej, det finnes fall, då yrket endast obetydligt inverkar på den mänskliga typen, under det andra omständigheter därvid äro mera bestämmande. Och man får aldrig glömma att i dessa moderna bilder situationen och sceneriet äga värde *endast i den mån de belysa de framställda personernas kroppskonstitution och temperament*, d. v. s. *förklara* eller *belysa* deras utseende. Hvad receptets senare del beträffar, så vill jag, särskildt hvad färgsammansättandet angår, betona att, hur viktigt det än är att detta lämpas så att det på afstånd förbereder åskådaren på modellens karaktär, måste dock de olika färgerna samtidigt vara just de färger, hvilka modellen plägar att kläda och omgifva sig med i verkligheten. Och om målaren härvidlag ofta kommer att stöta på motsägelser och svårigheter under sitt arbete, så tror jag dock att en medfödd instinkt skall leda honom på rätta spåret igen och att han ej skall behöfva söka länge i en persons hem, innan han där finner tillräckligt af sådana element, som högt skvallra om denna persons verkliga lynne och karaktär — och har målaren då att använda dessa framför alla andra.

En tafla gör alltid *något* totalintryck, och är det därför af stor vikt för målaren att detta blir till gagn för hans ämne. Här beröra vi dessutom en vanlig estetisk regel, som kan uttryckas så här: *allt* i ett konstverk bör samarbeta på väckandet af *en bestämd sinnesstämning* hos åskådaren — gammal regel, ofta glömd.

*

Jag hör en röst, som hviskar: "Bilde Künstler, rede nicht."

Men den store konstkritikern Paul Mantz sa' nyligen i 'Le Temps': "Det är godt och väl att målarna ibland fatta pennan; hur skulle vi kunna vårt yrke, om inte *de* lärde oss detta?"

Ny hviskning: "Skomakare, blif vid din läst —"

Ja, men Paul Mantz

Återigen hviskning: "Skomakarens milieu är skoboden, liksom ateljén är målarens."

Tyst, tyst, nu tiger jag — — och går till min milieu. — Adjö!

Vid bortgåendet mumlar jag dock mellan tänderna något om att ateljén visst ej är målarens enda milieu. Den som påstår att så är, han kommer håren att resa sig på hvarje sann nutids- eller friluftsmålarens hufvud. Men jag glömmer att jag är — flintskallig.

* * *

Om målerisk njutning.

(1891.)

Det finns något som jag vill kalla: speciell målerisk njutning. Den beror i en tafla på *färgen* och *färgpåläggningen* (facturen). Hvad linjer, formgifning, valörer och ljusverkan beträffar, kan en teckning i svart och vitt få fram ungefär detsamma som en målning. En etsning af Rembrandt kan om dem ge ett lika fulländadt begrepp som en af hans taflor. Men inför hans taflor få vi ett plus i njutning genom den djupa, rika, harmoniska färgen och den kraftiga, uttrycksfulla färgpåläggningen. Detta plus är just den speciella måleriska njutningen. I en tafla från midten af detta århundrade, t. ex. Wahlboms "Gustaf Adolfs död i slaget vid Lützen", är färgen snarare obehaglig än tilltalande, hvarken sann, harmonisk eller symboliskt uttrycksfull; man önskade kunna skumma bort färgen från taflan för att få se och bedöma kompositionen endast i färglöst svart och vitt — som teckning. Facturen i taflan saknar dessutom all *målerisk* karaktär, den är fullständigt intetsägande, den tiger — då den däremot, om taflan varit gjord af en "målare", alltid skulle haft något att säga — vore det än i en hviskande ton — om hvad målerisk skönhet är. Kopiera en tafla af Rembrandt (från hans senare manér) medelst en intetsägande, slät, struken och slickad pensel, och hvad jag här talar om skall blifva klart. Äfven om färgen i kopian blefve aldrig så troget återgifven i alla dess skiftningar, skulle ändå det genialt pittoreska intrycket försvinna med touchen och försöket skulle i all sin löjlighet verka som ett mordattentat mot Rembrandt. En modern författare har yttrat, att man skulle kunna skrifva en hel volym om "touchen" och han har rätt, ty den bestämmer mer än något annat i en tafla konstnärens stil. Om målarkonsten är ett

språk, såsom ofta blifvit sagdt, så är det ett skriftspråk, ty själfva bokstäfverna, handstilen, skola tala.

Det är här alls ej fråga om en uppdrifven handtverksskicklighet uti att på duk imitera naturföremål, utan om de stora målarnas förmåga att genom en af inspiration buren penselföring tolka *känslan* hos dessa naturföremål. I en målning bör facturen alltid ha en bestämdt målerisk karaktär; den har i målningen, till skillnad från facturen i etsningen, penn-teckningen, gravyren och den öfriga svartkonsten, till närmaste mål att framhäfva en färgimpression; den är i första rummet i färgens tjänst, endast i andra rummet uti formens. Och att sättet hvarpå en färg pålägges är af afgörande vikt för färgens verkan, är så tydligt att följande exempel bör tillfyllest bevisa det. Se på Corots landskapstaflor, där färgen ligger tunn, som en lätt rök öfver det i stora drag tecknade landskapet. Aldrig skulle Corot med en tung, af färg öfverfull pensel, kunnat ernå denna dunstlätta, genomskinliga, efemära färgimpression, som vi knappast våga andas framför, af fruktan att därvid för alltid blåsa bort hela den fina silfverimman från duken och känslan ur taflan. Och det finns lika många geniala sätt att lägga färg på duk som det finns verkliga målare — som äro *födda* målare.

Det förakt, som vårt litterära och filosofiska århundrade ända till den sista tiden närt för facturen i taflor, för "hur taflorna äro gjorda", som det med en axelryckning heter, visar endast att århundradet för det första ej varit måleriskt anlagdt (man ratar ju alltid det man ej begriper) och för det andra, att det ej varit *tillräckligt* filosofiskt. Den nya tid, som börjat för målarna, vet däremot, tack vare erfarenhet från den närmast föregåendes konst och tack vare den skarpsynte Taine, att "en konst alltid sjunker, när hon lämnar åsido de medel att väcka intresse, som äro henne egendomliga". Och de medel, som för målarkonsten äro de mest egendomliga, därför ock de viktigaste, de medel med hvilka hon kan och evigt skall kunna uttrycka *det, som ingen annan konst kan*, och skapa en speciell konstnjutning, äro: färgen och den måleriska touchen. De taflor i hvilka dessa medel äro försummade, och som alltså ej kunna skänka oss *målerisk* njutning, hafva intet *raison d'être* inom målarkonsten, deras förtjänster i öfrigt må vara aldrig så stora; och framtiden, som säkerligen blir mera sträng i sin klassificering än den innevarande, skall endast i

andra rummet och som kuriosas uppteckna dem i målarkonstens färgskimrande historia, där en kruka af Chardin har mera att betyda än alla Paul Delaroches historiemålningar tillsammans. Efter den tid af nödvändiga experiment och noggrant sökande inför naturen, som den nya målarkonsten för att bli *målerisk* måste genomgå, torde en tid komma, då hon vid sidan af verklighetsmåleriet i en speciellt *målerisk dikt* skall kunna ge sin inbillningskraft fria tyglar. Genom det måleriska Holland skall hon nå det måleriska Italien — Puvis de Chavannes' visionära färgsymfonier äro en borgen därför.

* * *

”Konst är lif.”

(1891.)

Man framställer så ofta den frågan: hvilket är konstens mål? Innan man afger en mängd subjektiva svar på det spørsmålet torde det icke vara ur vägen, att söka ett objektiva svar på en annan fråga: hur har konsten kommit i världen?

Svaret jag funnit och som jag förutskickar bevisen lyder: konsten har framkommit ur allas vårt behof att lefva så intensivt som möjligt — att *känna* oss lefva.

*

Ehrensverd skriver:

“Hvad sätter rörelse i det lefvande tinget människan?”

“Hennes behof.”

“Ingenting mer?”

“Inte ett solgrand.”

“Det är då behofven, som göra henne vettig, fintlig, uppbrukad?,”

“Ja.”

“På hvad sätt?”

“Behofven odla upp först de angelägnaste organerna och sedan de finare.”

*

En ung man har blifvit förälskad, dödligt förälskad i en ljus, blåögd kvinna. Ödet är honom dock ej bevåget. Den älskade hyser visserligen vänliga känslor för honom, men hon älskar en annan, och denne andre som älskar henne tillbaka är en af den unge mannens intimaste vänner.

Under svåra inre strider lefver han en tid i sällskap med de två lyckliga. Detta blir dock slutligen outhärdligt. Han lämnar dem. Men sin olyckliga kärlek kan han, trots alla försök, ej fly ifrån. Hvarje morgon vaknar den igen efter att natten igenom ha fyllt hans drömmar med kval. Dagligen begär den större och större rum inom honom för att lefva sitt sönderslitande lif. Stegras lidandet ytterligare, skall själfmord ensamt kunna göra ett slut därpå. Den tanken frestar honom redan. Han känner stundtals den starkaste lust att kasta allt motstånd öfver bord, att låta sig glida på lidandets upprörda ström, att äntligen få ge luft åt de instängda kvalen, låta dem växa sig så stora, att de slutligen kväfva honom. Han längtar efter det djupa lugn, som sedan skall sänka sig öfver honom. Men han har ju ännu så mycket att lefva för i lifvet; han har ju redan tillkämpat sig ett ryktbart namn som författare, och han har tagit doktorsgraden. Själfuppehållelsedriften strider sin kamp med själfmordslustan. Den förra ropar: lef; den senare: gör slut på lifvet. När han slutligen en dag, efter att ha erfarit sin väns bröllop med den älskade, griper ut med handen efter mordvapnet, räcker honom själfuppehållelsedriften — pennan. Han diktar. Här i dikten låter han nu sina kval rasa ut fritt, njutningslystet, förödande, utan att hans själfbevarelseinstinkt längre förmår hindra dem i deras vilda framfart. Här drifver han allt till dess spets, han frossar i själfplågeri. Näbben på pennan skriker under hans kval. Han är ett med sin hjälte, han fyller honom med sitt lidande. Men småningom — under arbetets gång — diktar han kvalen öfver på honom ensam. När hjälten till slut begår det fruktade, men efterlängtade själfmordet, drar författaren en suck af lättnad. Han har nu gifvit det intensivaste uttryck han förmått åt sin känsla. Med det fingerade själfmordet har han uttömt hela sitt förråd af lidande, med det har han diktat den olyckliga kärleken ur sin kropp. Dess kval finnas ej mer inom honom, men de lefva och rasa evigt med oförminskad kraft och med själfmord som enda möjliga upplösning inom de permar, hvilka omsluta det odödliga diktverk han med dem skapat, och hvars titel är: "Werthers lidanden". Den boken ha sedan tusende af kärlekskval plågade ungdomar i sin nöd tillgripit för att med Göthes hjälte lefva sitt lidande i dess högsta, rikaste, mest lefvande potens. Ty konst är lif.

Låt oss se saken från en annan synpunkt.

Uttröttad af det hvardagliga slitet för att skaffa bröd i huset, utledsen på de aldrig växlande omgifningar, inom hvilka vårt reglerade lif flyter fram, känna vi ibland behof att "reagera mot en annan milieu". Vi gå på teatern. Orkestern spelar en Ouvertyr. De slappa dragen lifvas, blicken får lif. Ridån går i vädret. Här ha vi en annan värld framför våra ögon. Hjärnan får nya intryck; de jaga bort siffrorna vi fört med oss från kontoret, bekymren vi burit från hemmet, vanmakten och vissenheten, som legat öfver oss. Vi lefva upp igen som en blomma, hvilken får nytt vatten. Vårt medvetande erfar en rik känsla af *lif*. Vi glömma vårt hvardagliga "jag" och lefva in i dramats växlingar och personer. Ridån går ned. Vi gå hem ännu med glans i blicken, med ord på tungan, med lifligare gester och spänstigare gång. Men dagen därpå, när vi rulla upp gardinen för sängkamarfönstret och den nyktra grå dagern strömmar in för att belysa hvardagslifvet därinnanför, bli vi åter de samma trötta hvardagsmänniskorna, endast minnet från gårdagen sprider då och då en reflex af *lif* öfver vårt ansikte. Och när vi snart åter drifvas till teatern, så är det af behofvet att lefva igen, att *känna* oss lefva. Ty konst är lif.

*

Men låtom oss lämna den nyare tiden och gå tillbaka till längst förflutna för att så småningom nå till roten på det vidtutgrenade träd, hvars blad och blommor dagligen glädja oss, utan att vi därför ofta fråga oss "hur" eller "hvarför"!

När Italien efter att länge under medeltidens natt ha varit fasthållet "i krigets dystra och kväfvande famntag" ändtligen mot slutet af femtonde århundradet började lefva upp igen under jämförelsevis lugna förhållanden, ägde det ett sådant öfvermått af magasinerad lifslust, att det på ett eller annat sätt måste skaffa sig aflopp därför. Det var som en fjäder, hvilken länge hade varit hoppessad och nu med ens fick frihet att springa i vädret. Å ena sidan var behofvet att ändtligen få *känna sig lefva* stort, men å andra sidan var lusten för krig och yttre öfveransträngning borta. Det gällde att i lugn skaffa tillfredsställelse åt den öfversvallande lifsglädjen. Hvad gjorde man? Renässansens konst ger svar på frågan.

Målarkonsten, skulpturen, poesien, litteraturen, vältaligheten, prakt, festliga upptåg, lysande toaletter, hela konstens rika arsenal anlätades för att skapa ett omväxlande artificiellt lif, mäktigt att suppleras det verkliga lifvet i dess otillräcklighet. Konstens portar slogos upp på vid gafvel, och in strömmade det lefnadslustiga folket för att i sällskap med sköna, småleende madonnor, lagom jordiska att ej skrämman dem, och atletiskt vuxna heliga män, allvarliga men vänliga, vandra omkring i härliga parker, där musik och lefnadsfriska sånger trängde fram mellan de skuggrika trädgrupperna, öfver hvilka Italiens blåa himmel hvälfde sig utan skymten af ett moln. Konst är lif.

*

Låt oss närma oss roten.

Hör detta öron döfvande slammer, som skulle komma en nervsvag musiker från vår tid att falla i vanmakt. Se dessa svarta, tatuerade vildar, prydda med fjädrar från urskogens rofgirigaste fåglar, dansande och skrikande kring sin höfding, som till hufvudbonad bär ett tigerhufvud medan kring hans midja hänga i en krans bloddrypande europé-hufvuden. Hvad är meningen med dessa gräsliga prydnader, denna våldsamma krigsimiterande dans, dessa gälla öronpinande ljud? Meningen? Ovedersägligen den: att föra till vildens medvetande en rikare känsla af lif, än hvad hvardagslifvet utan sådana konstgrepp kan. Äfven om vildens dekorativa prålade med lånta fjädrar till dels tjänar det praktiska ändamålet att jaga skräck i fienden, så härrör det dock i första rummet ur hans behof att öka sin känsla af makt och — lif. Här se vi ett af konstens första och primitivaste uttryck; äfven det — liksom de föregående — ett troget uttryck för det i människan inneboende behofvet att lefva i fullaste måtto. Öfverallt, där verkligheten ej tillfredsställer behofvet, tillgripes konsten. Konst är lif.

*

Ett steg lägre. Vi se hunden hemma på sin herres gård konstmässigt och i detalj efterapa en jakt ute på fria marken. Ögonen lysa. Hela hans kropp uttrycker spänning. I sitt dunkla medvetande erfar han tydligt en rik känsla af lif. Och det är ögonskenligt af behof efter denna känsla af lif, som han "skapar" — sin konst. Nu äro vi vid trädets

rot. Här se vi konsten i dess linda. Den är här mindre komplicerad och uppfinningsrik än vildens musik, dans och dekorativa anordningar och bra olik Renässansens ädla plastiska verk eller ett nutida psykologiskt musikdrama. Men den instinktiva urkraft, som drifvit fram dessa olika faser af konsten, är en och densamma = behovet efter att lefva i fullaste mätto och att lefva "quand même". Konst är lif.

*

Har man kommit till klarhet om, att all äkta konst födes och underhålles af vårt behof att lefva med alla de slumrande krafter till lif vi äga, så skall man inse det naturvidriga uti att uppdraga konstnärer artificiellt i *en* sanktionerad riktning, skadan af att inom akademier lära dem att "lave kunst" efter recept och önskvärdheten af, att hvarje konstproduktion alligenom må vara en för konstnärens subjektiva organism med dess fallenheter frivillig och naturlig lifsyttning. — Det enda bud, man kan våga uppställa för de konstnärer, hvilka vilja åstadkomma stor och suggestiv konst är det som ingen akademi framkommit med, men som naturen gifvit och den store Göthe formulerat: "Uppfyll eder ande och hela ert hjärta med århundradets känslor och idéer." Konsten ger ny och ökad lifsluft för hela den brokiga mångfald af känslor och drifter, som mer eller mindre medvetet röra sig inom oss alla, konstnärer eller icke konstnärer. Och skulle konstnärerna öfver hela världen på en enda dag dö ut, så skulle morgondagen redan framvisa ny konst och nya konstnärer. Publiken skulle själf blifva konstnär. Ty konsten är ett naturligt uttryck för allas vårt behof att lefva så intensivt vi kunna, att *känna* oss lefva, och konst skall finnas så länge lif finns. Konst är lif. — Behöfver man väl nu tala om konstens mål?

* * *

Stämningsbitar.

(1891.)

Höst.

Här på stigen utmed insjön hade hon gått tidigt på våren mellan de silfverhvita björkarna, som just då fått små ljus-ljusgröna blad på kvistarna. Och hon hade speglat sig i sjön, medan lätta, hvita vårskyar drogo däröfver.

Så hade hon också gått här på sommaren, då allt omkring henne var guld och djupgrönt, och hon hade sett sitt eget rosiga hufvud vagga vid sina fötter mellan det blå vågskvalpet kring strandstenarna.

Nu gick hon här igen, medan skymningen trist bäddade sig ned kring stränderna och de gula bladen droppade ned öfver den tysta sjön, på hvars yta de redlöst drefvo kring ofvan de tunga skyarna, som vandrade nere i djupet.

Men nu hade hon ej mod att se efter, om hon själf fanns med där nere.

Människoanden.

På en klippa vid hafvet hade sekler igenom en jättelik människo-skepnad suttit fjättrad. Oafvändt stirrade han upp mot himlen; vid hvarje ljusning i luften klappade hans hjärta häftigare, ty nu — nu skulle undret ske, gud skulle komma i höjden.

Men åren kommo, åren gingo, den obönhörlige guden kom aldrig att lösa den fångna människoanden. Slutligen tröttnade jätten, han vände

ansiktet från himmelen och sökte att se sig själf öfver axeln, för att om möjligt kunna kasta en blick nedför sin egen ryggrad. Ty osynliga fåglar, som kallades tidens idéer och hvars "vingslag skalder och tänkare höra", hade i förbifarten låtit undfalla sig ord om att vid ryggradens ändpunkt skulle finnas något lika underbart som den uteblifne guden — ett rudiment af en apsvans. Men som den ändamålslösa naturen hade inrättat den mänskliga organismen så oändamålsenligt, att jätten icke kunde vända hufvudet tillräckligt bakåt, lyckades det honom aldrig att få se sitt adelsmärke.

Och när han så hvarken fick se gud eller apsvansen, gaf han sig till att vråla vildt af smärta och slita kedjorna. som bundo honom vid jorden.

Men småfolket vida omkring ömkade sig öfver bjässen, som brydde sin hjärna med att forska efter saker af så liten praktisk betydelse.

Blanc et Noir.

En pjerrot i sin hvita, fladdrande skrud jagade en kaja — öfver stock, öfver sten. Kajan flaxade och kraxade. Pjerrot, smidig och lätt, flaxade med, kraxade med — och, flux, hade han den kvicka handen omkring den svarta vingen: "Se så, din svarta fan, nu skall du få lära dig mores!"

En sotare i sin svarta dräkt satt på ett snöhöljdt tak, medan den rosenskimrande röken steg rätt upp i den klara vinterhimmeln. Han gjorde en snöboll, kramade den till is — och, pang, flög den midt i synen på en stor, groflemmad snögubbe nere på bakgården, så att ena ögat gick ut därvid: "Se så, din hvita fan, nu skall du få lära dig mores!"

En vision.

I ett ideellt landskap blommade en ros, och dess mörkröda blad föllo som blodsdroppar — droppe för droppe — ned på nymfens hvita barm, som stilla häfde och sänkte sig i sömnen. Bladen gungade en stund på barmen och gled sedan — ett för ett — ned bredvid henne, tills det såg ut som badade hon i sitt eget blod. Många blad hade den rosen, och alla föllo de; till slut satt fröhuset ensamt kvar på stjälken, gungande för

vinden som en utbrunnen fyrverkeripjäs. Det sista bladet hade i sitt fall kysst det ena bröstets rosenröda tinne, det låg ännu darrande kvar där för att vid nästa andedrag berusadt falla ned till de andra, lyckligt i medvetande af att åtminstone få blifva en del af den djupröda bakgrund, som skulle framhäfva all denna bländhvita härlighet.

Men i buskarna bredvid dröp det af verkligt blod. Å, det var bara en stackars sentimental faun, som förblödde af ett sår i hjärtat. Nymfens sömn fortfor lugnt, oberörd af sådana bagateller — och det var ju i alla fall hufvudsaken.

Vid skogs-tjärnen.

Skuggorna växte. Allt längre och längre blefvo de mellan tall- och granstammarna; orchideerna togo till att lukta starkare. Dimman lade sig kring skogs-tjärnen, där skogen stod på hufvudet. Det knakade i de torra grenarna på skogsstigen, där en gammal, lutande käring kom knogande med en risknipa på ryggen. Invid randen af tjärnen satte hon sig ned på en mossig sten. Ju mer skymningen föll på, alltmer häxlik blef hon. Risknippan sköt upp bakom henne som en ilsken, ruggig kattrygg, hufvudet sjönk ned mot bröstet; det aftecknade sig i profil mot den lugna vattenspegeln, och den krokiga näsan tog sig så löjlig ut, där den uppträdde kant i kant med månskärans reflex i vattnet. — Det såg ut som om gumman luktade på månen.

Daggryning.

Den effektfulla teaterbelysningen kring krubban i Betlehem hade slocknat. De tre konungsmännen hade kringgjordat sina länder och lyckliga öfver den syn de skådat vandrade de sina färde. Endast den tindrande ledstjärnan satt ännu kvar på himlen och blinkade hemlighetsfullt åt den grupp af herdar, som skyndsamt närmade sig staden, lockade af ryktet, att man där skulle få se gud.

Ett stycke nedanför de första stadshusen stannade de rådplägende, en af dem skilde sig från den hviskande gruppen och närmade sig försiktigt stallet, i hvilket guden enligt alla tecken skulle finnas. Bäfvande

smög han sig in till de sofvande där inne och fram till barnet i krubban, fram till guden.

Efter en stund syntes han åter nere på fältet med raska steg styrande hän emot de i andlös spänning väntande herdarna. Det gryende dagsljuset upplyste deras bleka, frågande ansikten. Han tecknade åt dem att komma närmare. Nu stodo de omkring honom, framåtlutade och skälfvande af sinnesrörelse — hvarför såg han då så mörk och kall ut? Ändtligen rörde sig hans läppar; kort och bestämdt uttalade de dessa orden: "det var bara *en människa*."

I samma stund försvann stjärnan på himmelen för det bleka, nyktra ljuset af en ny dag.

* * *

Treenighet.

(1893.)

Hvarje tafla består af ett större eller mindre antal *samverkande* former och färger. Jag vill söka i korthet belysa de viktigaste momenten i denna samverkan.

Konstnären följer tre väsentliga enhetsprinciper vid sammanställandet och ordnandet sinsemellan af en tafas former och färger:

- den dekorativa principen,
- den ideella eller subjektiva principen,
- den realistiska eller objektiva principen.

Allt efter som konstnären i sin tafla låter den ena eller den andra af dessa principer dominera de öfriga, erhåller hans bild en olika karaktär. Denna indelning i tre enhetsprinciper äger naturligtvis intet *absolut* värde, den är gjord endast för att på lämpligaste sätt kunna belysa de olika synpunkter, ur hvilka särskildt den moderna estetiken kräfvat enhet i målarens verk.

— — —

“Hvar tafla som mäter 50 centimeter *måste vara* mer eller mindre dekorativ — af det enkla skäl att den skall intaga en tämligen stor plats på en vägg,” säger den franske realisten Raffaëli. Japans målare förlänade sina minsta teckningar och akvareller, äfven de mest realistiska, en väl beräknad dekorativ hållning, och det är tack vare detta utpräglade drag i japanesernas konst dessa förvärfvat sig rykte som ett af världens mest konstnärligt finbildade folk.

Ett delikat och väluppfostradt öga fordrar smakfullt val och behagfull fördelning af de färger och former, som inom en gifven yta på vägg vilja locka dess uppmärksamhet. Ett ovårdadt, oprydligt yttre passar lika litet

ting som människor i en salong. En nobel tafla är redan i sin egenskap af rumsdekoration, det är som "färg- och form-mönster" — oafsedt hvad den föreställer — en avslutad harmoni, ett ur dekorativ synpunkt sammanhängande helt. En sådan bild är — för att använda Ehrensvärds ord — "städad åt prydnad". "Det städningssätt, som tillhör prydnaden eller synliga tings ordning för ögat, bör rå, efter prydnaden var den första skyldigheten af taflan. Det första af hvad ögat råkar på taflan är dess mönster: ögat råkar mönstret, innan det råkar ämnet." — "Målarkonsten är en dekorativ konst" (Ehrensvärd). Hon har alltså att beakta de för all dekorativ konst gemensamma lagarna — dess tysta harmonilära.

Under alla stora konstepoker var målarkonsten ögats likaväl som själens uppfostrare och förfinare. Först vår tid blef en fullständig ögats förfallsperiod, i hvilken man blef "stor målare" utan att äga hvarken finbildadt form- eller färgsinne, endast man inom en förgylld ram kunde med grimaserande figurer berätta historier och anekdoter eller innanför ramen kunde åstadkomma ett skenbart hål i väggen, genom hvilket åskådarens bedragna öga tyckte sig skåda den objektiva verkligheten i all dess intetsägande påtaglighet. En reaktion mot det moderna ögats barbarism står emellertid — att döma efter de fruktbärande dekorativa sträfvandena inom den engelska och franska konstvärlden — för dörren. Kanske skall målarkonsten — detta må gälla den minsta stafflibild lika väl som den vidlyftigaste väggmålning — åter en gång lyckas blifva "une fête pour les yeux, un enchantement pour l'esprit". Då når hon sin dubbla bestämmelse. Men "prydnaden var den *första* skyldigheten af taflan".

— — —

— "un enchantement pour l'esprit".

Jag har talat om vikten ur dekorativ synpunkt af ett finbildadt form- och färgsinne hos målaren. Jag vill nu tala om vikten ur emotionell synpunkt af en klarseende form- och färg-känsla hos densamme. "Att fråga huruvida kompositionen af en tafla är god är i själfva verket det samma som att fråga på hvad sätt åskådarens förmimmelser och känslor därigenom komma att påverkas", säger Spencer i sin bok om "Uppfostran". "Konstnären måste förstå på hvad sätt åskådaren eller åhöraren påverkas af hans arbetes många egendomligheter — en psykologisk fråga. Enär alla sinnen äga vissa gemensamma drag, måste visså motsvarande allmänna

grunder uppkomma, på hvilka allena konstalster med framgång dans. Dessa allmänna grunder kunna ej fullständigt fattas med mindre konstnären inser *huru de följa af själens lagar.*“

Det finns folk som tror, att det är alldeles likgiltigt för åskådarens själsintryck af en tafla, om målaren sätter en röd eller en blå, en ljusgrön eller citrongul, en hvit eller en svart klänning på den kvinnliga hufvudfiguren i bilden, folk som tror att Rubens, Titian eller Böcklin hafva ordnat grundfärgerna och grundformerna i sina taflor endast i samma syfte som en ung dam ordnar blommorna i en bukett eller väljer mönstret för sitt tapisseriarbete: ögats fägnande. Misstag. Hur viktig den dekorativa harmonien än är, höjer den dock icke en taflas konstvärde öfver ett persiskt väggtäckes, en japansk solfjäders eller hvilken annan konstnärlig väggdekoration. Först när målaren förstår att förläna hvar och en af de ögonfägnande färger och former, som ingå i hans tafla, en andlig betydelse, ett idéinnehåll, ett symboliskt och suggestivt värde och mellan dem mäktar skapa *en själsfrändskap* — först då tar han rang bredvid musikern, bredvid skalden, bredvid den skapande arkitekten, först då får hans konst emotionell hållning och bärkraft, först då bygger han med osinnliga element, och först då vidröra hans fingrar strängarna på den osynliga lyra, hvarje åskådare bär i sitt bröst. “*Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes auxquels l’imagination donnera une place et une valeur relative*“, säger Baudelaire i sin afhandling öfver Delacroix’ konst. “*Tout (dans un tableau) doit servir à illuminer l’idée generale et porter sa couleur originelle, sa livrée pour ainsi dire.*“

Naturligtvis presenterar sig icke för konstnären hvarje form och hvarje färg i universum med en gifven idé i sitt släptåg. Finkänsligare än så är det konstnärliga byggnadsarbetet. Samma färg och samma form kan allt efter omständigheterna antaga de mest skiftande betydelser — liksom tonerna på musikskalan, orden i språken, de matematiska storlekarna i arkitekturen. En eldröd färg kan i förening med strålande guld eller lysande gult väcka idé om den högsta glädje, men den kan i förening med t. ex. djupaste svart eller kylande askgrått äfven ge idé om fasa och nöd. Först platsen i kompositionen, förhållandet till omgifvande färger och former i taflan fixerar den ideella innebörden. Denna kan ofta nog i och för sig vara endast vague, poetisk, utsäglig; genom en intim sam-

verkan med taflans öfriga element förlänar den icke desto mindre bildens grundidé en omisskännelig klarhet. Den ideella enhetsprincipen är den ömtåligaste, finaste och högsta af de tre. Den väger och värderar naturens alla former och färger efter deras inre korrespondens. Den ser i färgernas stämning, i ljusets fördelning, i linjernas rytm och formernas skapnad, i de olika delarnas samklang eller brytningar medel att åskådliggöra och delgifva hvad som rör sig djupast och hemligast i människans själslif. En tafla är icke enhetligt komponerad utan att den redan på afstånd, innan detaljerna ännu blifvit skönjbara, meddelar åskådaren en bestämd outplånlig själsstämning, som minnet gömmer liksom en melodi.

— — —

Det är ej nog att en tafla äger dekorativ hållning och därjämte meddelar åskådaren ett enhetligt *sjåls*-intryck; taflan lånar sina färger och former, äfven de mest ideella, från naturen och måste ur denna synpunkt ytterligare trakta efter att meddela ett så vidt möjligt enhetligt *natur*-intryck.

Hvad sökte impressionisterna? Åstadkomma ett så starkt yttre solidaritetsförhållande mellan taflans färger och former, att de alla föreföllo *sedda samtidigt*, i en gifven stund på en gifven plats i naturen.

“Att ställa ett föremåls egen färg i harmoni med den rymd och den omgifning, i hvilka det uppträder“, angaf Goethe som ett mål för konstnären. Intet föremål i naturen verkar oberoende af sin omgifning. Intrycket af hvarje färg och form i naturen, intrycket af “das Ding an sich“ modifieras väsentligt allt efter dess läge i rummet, dess perspektiviska förhållande till åskådarens öga, dess kontrastverkan till omgifvande föremål, dess mottaglighet för reflexer, dess tillfälliga belysning etc. — allt efter tids-, atmosfärs- och rumsförhållanden. Målaren måste här iakttaga naturens egen ordning, dess stora enhetslag, som i den gifna stunden famnar alla föremål och lämnar intet af dem oberördt af sin ordnande vilja. Endast genom ett konsekvent tillämpande af denna lag skall konstnären kunna förläna sin bild ett i det yttre lefvande *helintryck*.

Vår tids målare ha uttalat sin förvåning öfver att i Frans Hals' stora porträttbilder se figurernas ansikten vara ljusare än de hvita moln som synas genom fönstren i bakgrunden. “I verkligheten måste ju förhållandet ha varit omvänt“, säga de. “Naturen måste ha varit ljusare ute än inne.“ Och de ha rätt. Men Frans Hals sökte ej samma slående illusion i bildens

helhet som impressionisterna. Han sökte endast att lefvandegöra sina figurer och att hålla taflan, dekorativt sedt, samman. Hans store samtida Rembrandt var betydligt mera sanningsenlig hvad helstämningen beträffar, liksom också Pieter de Hooch och några andra af de mindre holländarna. De bemödade sig om att genomföra en konsekvent naturlig *gradering* af taflans delar i enlighet med stundens enhetskraf. Den moderna landskapsskolan (Corot, Rousseau, Daubigny m. fl.) samt impressionisterna betrakta dem också i viss mån som sina föregångare. Alla öfriga skolors målare hafva ur naturalistisk synpunkt åstadkommit endast haltande verk utan reelt samband mellan taflans olika delar. Målarna i början och midten af detta århundrade brukade t. ex. ofta måla bakgrunden, sceneriet i taflan, efter naturstudier gjorda i det fria, men taflans figurer målades däremot efter modell i kall, hård ateljébelysning. Förhållandet mellan bakgrund och modell blef på så sätt ett blott och bart konventionellt, där det naturliga sammanhanget fattades, ty inga reflexer från den fria rymden eller de omgifvande föremålen i taflan spelade i figurernas mörka, skarpa "ateljéskuggor", inga lefvande dagar badade deras kroppar; de voro helt och hållet ateljéfoster och verkade som en svordom mot den importerade bakgrundens natursanning. Publiken tog emellertid dessa bilder på god tro, till dess den unga landskapsskolan och impressionisterna plötsligt ryckte den ur dess illusion och pluggade sitt stränga enhetskraf in i tidens medvetande. Så blef det då lag, att en tafla aldrig kan meddela åskådaren ett verkligt naturintryck, med mindre alla dess delar äro solidariska i anseende till tid och rum. Slutligen tog den *naturalistiska* enhetsprincipen helt uppmärksamheten från de två andra och gjorde en reaktion i såväl dekorativt som ideellt syfte till en bjudande nödvändighet för målaren.

— — —

Om man betraktar en Puvis de Chavannes eller en Cazins arbeten, skall man finna att dessa målare äfven i sina minsta stafflibilder söka åstadkomma dekorativ konst. Taflans mönster har en fint beräknad harmonisk hållning, som redan på afstånd — innan ännu ämnet klargjort sig för åskådaren — lockar ögat med sitt stundom milda, stundom starka, alltid distinkta linje- och färgspel. Men detta mönster är icke endast ett behag för ögat; dessa färger och former äro valda icke endast med tanke på åskådarens sinnliga njutning; de suggerera redan vid första anblicken

en själsstämning, som taflans detaljer (de intimare formerna, linjerna och färgerna) endast hafva att vid närmare betraktande befästa och förklara. Mönstret är med andra ord — Ehrensvärds ord — städadt såväl åt prydnad som efter ämnet. Men *vid sidan af* det stränga, såväl dekorativa som idéella samband, som finnes mellan taflans delar, iakttages ytterligare ett annat. Färger och former samverka på ett i ögonen fallande sätt till ett enhetligt, logiskt naturintryck; de äro liksom i impressionisternas arbeten solidariska i anseende till tid och rum; däraf denna naturstämning, som så starkt griper oss framför dessa målares verk. Här ha således alla tre enhetsprinciperna beaktats. Treenigheten är som det tyckes fullständig.

Som det tyckes, ty ett lika strängt tillämpande samtidigt af hvar och en af dessa regler torde vara en omöjlighet; därtill komma de alltför lätt i kollision med hvarandra. Kompromisser äro nödvändiga. Alltid är det någon punkt i taflan, där antingen den ena eller den andra af de tre måste böja sig för den af de öfriga, som för tillfället är den viktigaste. "Konsten lefver af offer."

Framför Puvis de Chavannes dekorativa bild "Le bois sacré" tycker sig åskådaren under det första starka naturintryck, bilden som helhet gör, icke kunna upptäcka en enda färg eller valör som — naturalistiskt sedt — svär mot de öfriga. Ett öga, som är vandt vid att iakttaga naturens anordningar under dagens olika timmar, skall dock vid ett djupare ingående i bilden finna att det naturliga sammanhanget här — liksom i hvarje själfvullt verk — blifvit *delvis* offeradt för att den subjektiva idén skulle komma så mycket mera till sin rätt. Genom taflan i fråga går från det ena hörnet till det andra ett band af hvitklädda figurer, som afteckna sig mot den mörka skogen. På den ljusa, i hög grad sköna och suggestiva linje, de tillsammans bilda, bygger kompositionen sitt hufvudintresse. En af figurerna, en liggande kvinna, aftecknar sig emellertid icke mot skogen utan mot ett spegellugnt vatten i mellanplanet, och oaktadt vattnet speglar den ljusa himmelen, tecknar kvinnan sig *ljus* däremot. Här är den naturliga logiken bruten, ett brott mot naturlagarna begånget, ty kvinnan skulle rätteligen — för att vara natursann — ha verkat decideradt *mörk* mot den ljusa aftonhimmels spegelbild. För att ej bryta den dekorativa och stämningsfulla, ljusa hufvudlinjen i taflan har emellertid Puvis offerat den tredje enhetsprincipen, kastat om det verkliga förhållandet och därmed lyckats ge solid

enhet åt det element i taflan, som för hans idé var viktigast. Åskådarens vinst härpå är så i ögonen fallande, att den nedtystar äfven den mest pedantiske naturdyrkares tvifvel på tillåtligheten af ett sådant fritt handskande med naturens urgamla ordning. En konstnär har rätt att våldföra sig på den objektiva naturens lagar, ifall hans subjektiva natur är tillräckligt stark att föreskrifva honom egna, hvilka fordra det. Enhet kan konsten dock icke undvara, och offrar konstnären såsom i nyss anförda exempel den realistiska enheten, *måste* han till ersättning skänka oss en annan, som på den gifna platsen förefaller oss högre och viktigare. Detta är priset, för hvilket den äskade friheten allenast köpes.

Inför den konst, som nu tränger sig fram i första ledet — en dekorativ, syntetisk och lyrisk konst i motsats till den intimare, analyserande, kvasi-vetenskapliga realismen från i går — komma de tre enhetsprinciperna gifvervis att i konstnärernas uppmärksamhet intaga den ordning, i hvilken jag i början af denna uppsats presenterade dem för läsaren.



Puvis de Chavannes.

Le bois sacré.

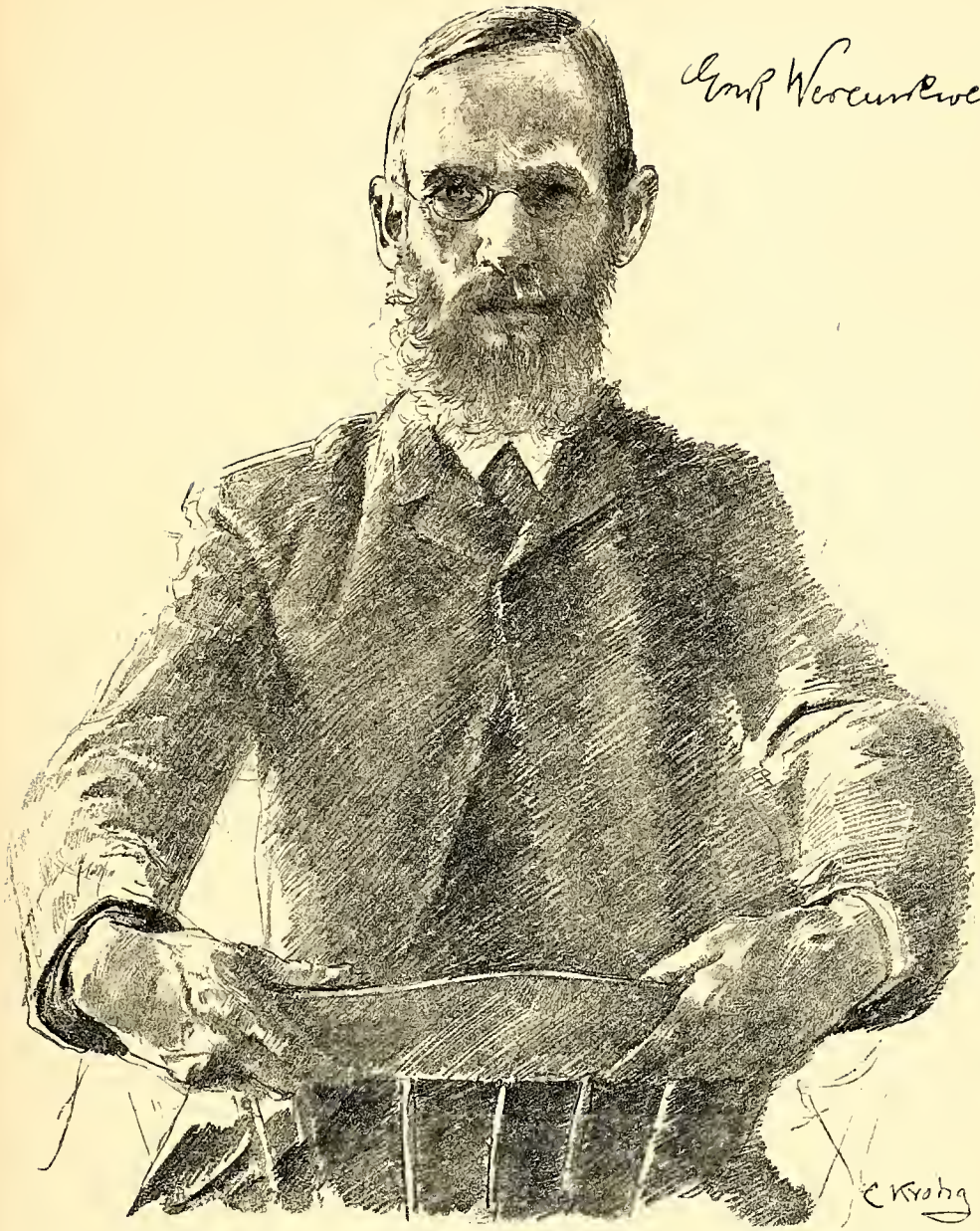
Om Werenskiold och Thaulow.

(1892.)

Erik Werenskiold.

Då jag i minnet söker framkalla Werenskiolds fysionomi, dyka alltid glasögonen upp först. Genom dem tränger hans djupa, sonderande blick rakt in i kroppen och själen på mig; jag tycker, att han med den blicken kan se alla mina hemligaste tankar och att det vore lönlös möda att söka dölja ens någon af de mest ljusrädda. Ofvanför ögonen stiger en hög, välformad panna brant upp och försvinner under det slätkammade håret. Den nedre delen af det smala, litet tärda ansiktet är inramad i ett blondt, burrigt helskägg. Ansiktet, som helverkan, liknar närmast en skol-lärares, och det är ej utan att man ofta inför Werenskiold känner sig, som om man åter sutte på skolbänken. Ögonens själfullhet dominerar emellertid det hela och kommer oss snart att alldeles glömma skolläraren. Dessa ögon äro äkta konstnarsögon, väl värda att sitta inom glas och ram som de göra. Den vackra blå blicken skiftar allt efter som stämningarna komma och gå från manligt allvar och djup till kvinnlig ömhet och förståelse eller till ett barns ljusa tillitsfullhet.

Denna rikedom på skiftningar i Werenskiolds temperament återfinnes i hans konst, först och främst i hans berömda sagoillustrationer, hvilka den förlänar ett oförlikneligt behag. Det viktigaste instrument Werenskiold använder för att tränga så djupt som han gör i sina modellens väsen är — sympatien. Intet instrument tränger djupare. Och Werenskiold känner sympati för allt mänskligt; intet i tillvaron är i hans ögon för ringa att få en plats i konsten, han ser guld glimma i de mörka vrår, där andra



Gust Worenskiöld

C. Krohg.

Erik Worenskiöld.

endast se dunkel, han ser målerisk och mänsklig skönhet, där andra envisas att se endast fulhet. "Efter hand som man utvecklar sin själ, förlorar det fula terräng och det obetydliga får värde..." har en af W:s kamrater nyligen skrivit, man skulle kunna tro med tanke på honom.

Med en sådan åskådning behöfver man ej löpa bort från den verklighet och den tid, i hvilken man lefver; man kan lugnt stanna där man är, och man hjälper därmed bäst andra att finna sig till rätta i lifvet och naturen omkring dem. Werenskiold är genomgående norsk till sitt temperament, och genom sin intensivt norska konst har han gjort en mäktig insats i arbetet för den norska nationens väckande till medvetande af sin egendomlighet och sitt värde. Och detta har han gjort utan storskräflande fraser, uppriktigt och ärligt, ledd af en brinnande sanningskärlek. En norsk målare yttrade å propos Werenskiolds ärlighet vid ett tillfälle till mig: "Hvar gång jag framför mina taflor tänker på Werenskiold, slår mig samvetet. Alltid ser jag då, hur ur något hörn af min tafla humbugen tittar fram. Endast Werenskiold är fri från humbug."

Ärlig mot sig själf och den nordiska natur, han så innerligt håller af, är Werenskiold sannerligen värd att blifva alla nordiska konstnärers manande samvete. Det skulle göra oss alla målare godt att då och då framför våra taflor tänka på honom. Därför behöfva vi ju ej imitera honom. Långt därifrån. Werenskiold har sagt, och i de orden gömmas just hufvudsumman af de lärdomar, vi kunna draga af honom: "Det står skrifvet, du skall icke stjäla."

*

För att få det rätta intrycket af Werenskiolds nobla konst bör man först lära känna honom som illustratör af norska folksagor. I dessa sagoillustrationer finna vi det hitintills mognaste och klaraste uttrycket för hans begåfning.

"Honom vill jag ha!" sade prinsessan.

Så börjar Karl Madsen (Kunstbladet 1888 nr 1) sin utmärkta karaktäristik öfver Werenskiold som sagoillustratör, och han fortsätter:

"Det är alltid frågan om att få tag i den rätte mannen. Uppgiften att illustrera norska sagor har funnit sin rätte man i Erik Werenskiold. Det är lika säkert och visst, som att jorden är rund, människorna ha två

ben och korna fyra. Han har icke funnit uppgiften, ty han har ända från sina gossår bidat den i hjärtats ångest, med förhoppningsfulla drömmar och svartsjuka sorger, som en älskare sin brud.“ Ett stycke längre fram yttrar Madsen:

“För att sagobilder skola kunna helt och hållet få välde öfver oss, måste deras stämning vara färgad af detta barnasinne. Vi måste tro; att tecknaren på sin väg har mött både kungar och troll och känner de dolda ställena i den mörka skogen, där alla undren hafva sitt stamhåll. Vi få icke märka, att han i sin fantasi söker och danar, uppfinner gestalter och former. Det bör se ut för oss, som om han tecknar lifvet i ett land, som han känner utan och innan, och ger ännu trovärdigare underrättelser därifrån än de tecknare, som de stora illustrerade tidningarna sända till tropiska trakter, gifva oss om de aflägsna orter, som vårt öga icke har sett och vår fot icke beträdat.“

Och detta gör just Werenskiöld. Intet är mer olikt “Tusen och en Natts“ orientaliska trollprakt än Werenskiölds teckningar. Intet ligger oss



Teckning till »De tre kungadöttrarna i berget det blå», af Erik Werenskiöld.

»Borta på logen har jag liggande två oxskrof till dig, dem får du taga,» sade soldaten.

och vår egen nordiska natur närmare än de. I dem rycker sagovärlden oss alldeles in på lifvet, ibland nästan ängslande nära, så att strupen ett ögonblick snöres samman; men i nästa stund upplöses ängslan i saligt löje, det var ej så farligt. Vid Werenskiolds hand vandra vi trygga in i denna fantastiska värld af jättar och troll och älfvor och kungar och lefnadsglada prinsessor och krokryggiga käringar och djur med människors tankar, i denna värld, i hvilken vi känna, att vi varit en gång förut, i



Erik Werenskiöld.

Trollet.

hvilken våra barnaårs hemligaste intryck och drömmar finnas lefvandegjorda med all sin friska doft från fordom. Här bli vi åter till barn. Med stora uppspärade ägon se vi våra gamla bekanta från sagorna komma emot oss igen, så kroppsligt lefvande, att vi kunna räcka ut handen och ta på dem, alla dessa kära väsen, dubbelt kära, när de förstå att samtidigt tjusa och skrämma oss. Jättar och troll le sitt breda, illmariga löje, mot hvilket vi dragas, fast hjärtat redan sitter darrande som en förskrämd fågel i halsgropen på oss. Kungarna, godmodiga bondkungar, med krona på hufvudet, hermelinsbräm på nattrocken, tofflor på fötterna, stå med pipan i munnen ute på förstukvisten för att taga emot oss, medan bakom deras breda rygg skymta guldhåriga prinsessor lockande och leende, tyst uppmanande oss till ett eller annat stordåd, genom hvilket vi kunna skaffa oss rätt till att kyssa deras rosiga munnar eller att slumra sött i deras famn och drömma om att en gång vid uppvaknandet få dela riket med vår krönte svärfar. Själfve "fanden" kommer plötsligt farande öfver åker och äng, öfver stock och öfver sten, genom gärdesgårdar som knakande störta samman under hans fötter, genom

kärr och moras, framåt, framåt. Fåglarna flyga skrämnda upp, och hästen på ängen sätter i sken vid åsynen af den andfådda, ruggiga skepnaden, som rusar fram öfver gärdena, ej olik en fågelskrämma bortförd af en stormvind.

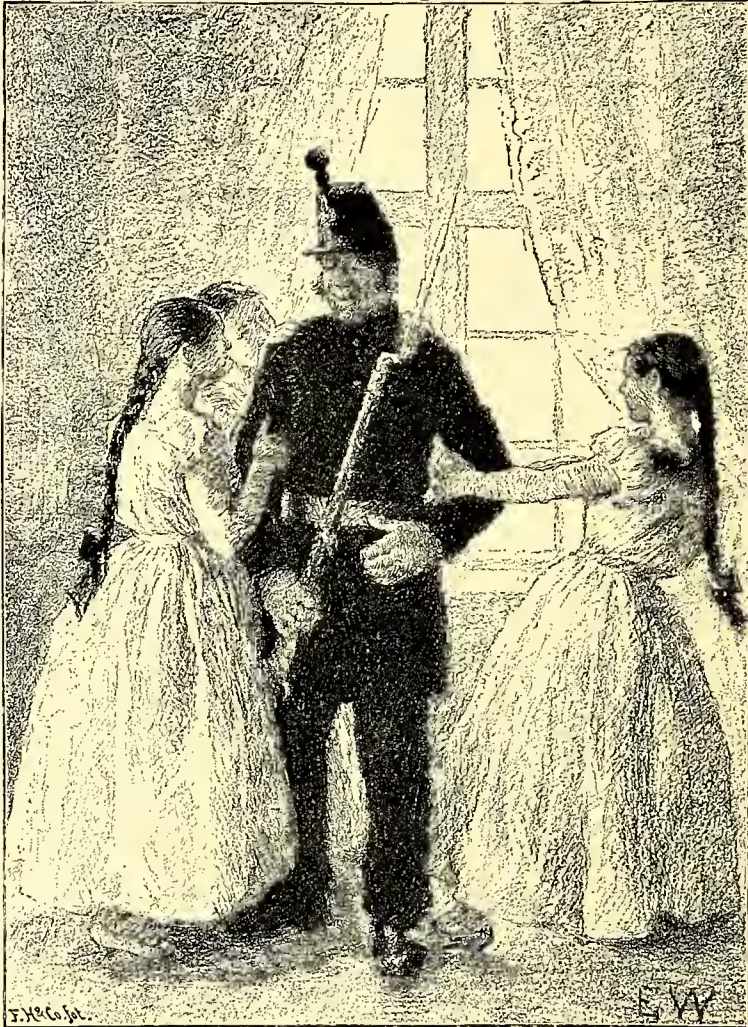
Lefvande som dessa intensivt tecknade figurer äro de landskapsbakgrunder, mot hvilka de röra sig. Solen blinkar i fjorden, medan hon sakta sjunker bakom åsen på andra stranden; skuggorna sträcka på sig, bli rörliga, klättra i kapp uppför fjällryggen, bli herrar på täppan; skymningen faller, men rund och majestätisk stiger fullmånen upp öfver dalen och sänder gyllne glimtar hit och dit in i mörkret, där forsarna dansa utför sluttningarna. Dessa landskap meddela ej endast synförnimmelser, man tycker sig inför dem kunna höra ljud, långt, långt bortifrån, och man känner, hur doften från slagna ängar eller från skogens barr slår emot en. Ej allenast den synliga, äfven den osynliga världen lefvandegöres. Jag ger åter Karl Madsen ordet:

“Frestas man icke att tro, att han har i sin tjänst ett öfverjordiskt väsen, som lyder hvarje hans befallning? Har det en natt fört honom ut på fjällen och hviskat lönlige ord, så att berget öppnade sin dörr och det började bli lif i mulden, så att de kommo fram och trängde sig upp, alla dessa gamla sagohjältar och hjältinnor, goda och onda, så att den osynliga världens förborgade ting blefvo uppenbara och alla och hvart och ett anförtrorde honom allt, hvad han ville veta? Ja, så kan det nog se ut. Men saken är den, att han redan har lärt att känna största delen af sagornas personal, då han som gosse gick hemma i kaptenens gård och pratade med bönder och fattigt folk. Om dem af personalen, som han icke kände personligen, har han fått de mest autentiska upplysningar. Och hvart han har kommit i sitt land, har han haft ett så fint öra för hvar en sagoklang ljud — också uti den norska naturen — melodien har bränt sig in i hans själ, och han spelar den om igen för oss, så att den har hela sin makt i behåll.“

*

Som målare har Werenskiöld ännu icke nått fram till samma fulländning, som han redan för ett par år sedan nådde som illustratör. Det synes som om färgen ofta vållade honom motigheter, som om han under kampen mot målarkonstens materiella svårigheter stundom förlorade något

af den friskhet och kraft, som utmärka hans teckningar. Men troligen kommer den dag, då målaren Werenskiöld upphinner tecknaren. Den



Erik Werenskiöld.

Soldaten.

man, som tager sin sak så djupt som han, kan inte nå fortare fram. I fjol drömde han om att en gång i stora, dekorativa bilder kunna ge färg åt sin sagofantasi. Jag tror och hoppas fast, att det skall lyckas honom



Erik Werenskiöld.

Edvard Grieg.

att förverkliga dessa drömmar och att vi i dem skola få det fullaste uttrycket af hans konst. Redan har han emellertid frambragt så framstående taflor, att han räknas bland nordens främsta målare, och på världsutställningen i Paris 1889 erhöill han under stark acklamation den hedersmedalj, som där kom på norska afdelningens lott.

Han representerades på sistnämnda utställning, förutom af ett litet stämningsfullt landskap med ett par små staffagefigurer i en något kallgrön förgrund, af sin mest kända tafla, "en bondebegravelse", samt af ett ytterst karaktärsfullt porträtt i naturlig storlek af Björnsons mor. Karaktärsskildring är öfver hufvud taget Werenskiolds starkaste sida. Förträffligare norska typer än i hans "bondebegravelse" ha aldrig förut skapats inom måleriet. Vid sidan af dem förefalla Tidemans på sin tid så mycket omtalade figurer osanna, teatraliskt uppstyltade och utklädda. Kompositionen i taflan är i hög grad enkel men samtidigt i högsta grad gripande, gripande just genom sin enkelhet, sin frihet från konventionalism, sin friska omedelbarhet. Färgen är icke obehaglig men något kall och torr. Werenskiold har under de år, som förflutit, sedan den taflan målades, betydligt utvecklat sin teknik. Han har särskildt genom vidtomfattande experiment med färgtoners sönderdelande lyckats tillföra sina senare bilder en rikare och kraftigare färgprägel. Hans landskapstaflor, som alltid tjusat genom sin djupa, poetiska stämning, ha blifvit luftigare och mera vibrerande af ljus under dessa experiment, till hvilka han ledds lika mycket af sin egen konstnärsinstinkt som af de pågående impressionistiska rörelserna inom den europeiska konstvärlden. Den tyske tänkare, som skrifvit den kända boken "Rembrandt als Erzieher", yttrar på ett ställe däri, då han berör impressionismen: "När en gång det momentana i impressionismen enar sig med det eviga i folkkaraktären och genom denna äfven blir till tekniken solidare, skall den rätta konsten födas." Werenskiolds konst besannar hans ord.

Som porträttmålare förstår Werenskiold att på ett slående sätt individualisera sina modeller. Uttryck och rörelse äro alltid af en påfallande psykologisk skärpa. Det mest kända af hans porträtt är det af Björnson i norska nationalgalleriet. Men hur uttrycksfullt detta än är, står det dock tillbaka för ett annat af samme man, som Werenskiold i ofullbordadt skick äger hemma hos sig, i Sandviken, och som är så lefvande likt originalet, att

man formligen studsar vid första anblicken däraf. Så ser Björnson ut, man behöfver aldrig ha sett honom i verkligheten för att kunna svärja därpå. Trovärdighet är nu något, som strålar från allt, hvad Werenskiold åstadkommer. Det norska landskap, som inramar det kraftiga hufvudet med den väldiga lejonmanen, ökar i hög grad bildens stämningsfulla verkan. Enkelt, lefvande, träffande, utan den ringaste bismak af pose, kommer detta porträtt oss att fatta hat till de många tillkrystade porträtt af store män, som fabriceras litet hvarstans i världen. Werenskiold äger i hög grad hvad fransmännen träffande kalla "une naïveté intelligente". Det är det gemensamma kännetecknet på all hans konst. Detta i förening med hans rika, poetiska fantasi och hans typiskt norska sinnelag är det, som förlänar hans verk denna smak af äkta originalitet, som griper alla, som komma i beröring därmed. Werenskiolds konst har redan världsruchte, och af samtidens mest framstående konstskribenter räknas han till en af de personligaste konstnärer vårt århundrade äger.

*

Äfven som författare, synnerligast som polemiker, har Werenskiold ofta framträdt. I striden för hvad han håller som sant och rätt — och i den striden är han omutlig — för han en kraftig dräpande stålpena, som icke är god att råka ut för. Men han har som författare ännu en annan penna, med hvilken han nedskrifver de finaste och djupaste konstnärstankar. Det är med den pennan han skrifvit följande, för hans personlighet mycket betecknande rader:

"Första gången jag fick se gamla mästare — det var i pinakoteket i München — blef jag grufligt snopen. Jag kom med ögon som en bondes, i den oryggligaste visshet om att återfinna — i en eller annan form — mina egna kongsvingerska naturintryck. Och jag fann till min häpnad mörka bruna himlar, bruna fjäll, brunt gräs o. s. v.; *endast* människorna voro ljusa. Ja, till och med om det fanns ett fönster, genom hvilket man såg ut i ett landskap, så var det mörkt ute och ljusst inne; och så mycket visste jag ändå, att det vid vanligt dagsljus helst borde vara tvärt om.

Jag drog den mycket nära till hands liggande slutsatsen, att antingen måste jag vara dum eller också de gamla mästarna dumma; helst de senare. Sedan kom jag ju under fund med att intetdera var fallet. Men det dröjde länge, innan jag förstod dessa gamla herrar.

Rembrandt för resten — han intresserade mig snart. Hans halfljus måste ligga min fattningsgåfva närmare, hans underbara måleriska uppfattning, hans mystik och ett visst drag af lidelse drogo mig ovillkorligt till honom. Den lättsinnige Rubens föraktade jag däremot af hjärtat och kunde alls icke förstå, hvad han gjorde för nytta, lika så litet som Rafael — denne förekom mig bara jolmig och föga svarande till de förväntningar, som jag hade bildat mig efter vanliga konst-historieböcker. Titian var i alla fall en man, han och Ribera. Hade nu icke den kult, som i München drefs med de gamla, varit af det tanklösaste slag, imitationens, själfuppgifvelsens; hade icke hela München såsat in sina bilder med brunt för att få dem att se ut som falska gamla mästare, hvilket var deras ideal; hade jag icke känt mig som en fiende till alltsamman — som en i förväg dömd, om München hade rätt; hade jag icke dessa många år lefvat i ständig uppretning, hvarigenom mitt agg till Münchenkonsten fortplantade sig till dess oskyldiga orsak, de gamla mästarna; — nå, då hade jag väl kanske tidigare lärt att hålla af dem och därmed lärt en del, som länge låg utom mitt begrepp.

Jag har aldrig kopierat någon gammal mästare (ja, ingen nyare heller för resten). Imitationen i München hade satt skräck i mig.

Första gången jag såg den konst, jag hade väntat, det var då jag såg den franska på Münchenutställningen 1879. Jag kände mig som en, som från en öfverspolad, kantrad båt blir hissad ombord på en stor ångare — räddad! Det här kände jag mig i släkt med. Ja, icke med Bouguereau — för Guds skull! — han gjorde för resten kolossal lycka där med sina bonbonniérellocks-bilder, alldeles som han också skulle hafva gjort lycka i — fast å nej, det skulle han väl ändå icke ha gjort! Men Corot — med sina förtjusande silfvergrå, doftande landskap, och Daubigny, som lät det gå kalla kårar öfver ryggen på mig! Jag kände en glädje, som nästan gjorde ondt. En upprättelse; ty, sanningen att säga, hade trycket stundom varit för starkt — så starkt, att det hade kommit mig att tvifla. Allt hvad jag målade var också så svart och obehagligt —

Men för att komma tillbaka till de gamla: nu har jag lärt att hålla af dem. Det går nämligen an att hålla af dem utan att uppgifva sitt eget.

Det finns stora andliga familjer i konsten. Det finns förfäder och efterkommande. Stå icke impressionisterna — t. ex. Manet och Degas — en Rembrandt millioner gånger närmare än de stå — skall jag säga den vämjelige Bouguereau, deras samtida, eller den kalle Cabanel? Och är icke Puvis de Chavannes af samma sort som preraphaeliterna? Och ändå är han lika modern för det.

Låtom oss söka upp dessa släktingar. Låtom oss dyrka dem. Låtom oss icke stjäla från dem; ty det står skrifvet: "Du skall icke stjäla", och det är lika galet att stjäla från döda som från lefvande. Men låtom oss älska dem, så som en människa förstår en annan — deras själ, icke deras penseldrag; deras för-

nämhet, deras manlighet, deras starka, friborna kraftutveckling, till och med om det är en Rubens' lössläpphet; — och kanske att vår egen konst därigenom kunde få, hvad den mest har behof af.“

Fritz Thaulow.

Fritz Thaulow är en blond nordisk jätte, hvars kämpalika gestalt har en afgjord succès, hvar helst den visar sig, men ingenstädes så som i Paris. Det är rent af rörande att skåda den oförställda häpnad, hvarmed de små svartmuskiga fransmännen, hvilka själfva förefalla som passande munsbitar åt jätten, betrakta honom. Första gången jag såg Thaulow var just i Paris, och omständigheterna voro ganska komiska. Jag stod den 15 mars 1882 — eller 83 — sista inlämningsdagen för målningar till salongen — bland en mängd svenska kamrater och en oöfverskådlig hop af stojande fransmän utanför industrialpalatset och såg på, huru den ena taflan efter den andra genom den stora gafvelportens gap försvann i palatsets inre. — Hvad jag gärna hade velat följa med in för att få kasta en närmare blick på alla härligheter, som uppstaplades där inne, men vaktarnes ideliga “On n'entre pas“ afklippte alla försök i den riktningen. Ingen som ej bar på en tafla — och vi svenskar hade enligt bruket låtit forsla våra taflor af våra rammakare — hade tillträde. Plötsligt ser jag hufvudet af en jätte sväfvä öfver folkmassan. Lugnt går jätten genom mängden rakt fram mot ingångsporten. Alla vika åt sidan. Vaktarne bara stirra, häpna och handfallna. Inte bär han på någon tafla, men in går han. Om en stund kommer han ut igen, går ett slag, får lust att gå in igen, kastar slängkappan öfver axeln, går in, går ut, alldeles som vore han hemma hos sig, och ingen säger ett ord, inte ett muck. Tusen vördnadsfullt blickande ögon följa honom, hvart han vänder sig; alla vilja se honom. Le voilà, le vois-tu? Est-il grand, hein? Est-il beau?

Det var Fritz Thaulow.

En af mina vänner hade tidigt på året stått och sett honom måla i det fria ute på ön vid Meudon, innan ännu några fransmän vågat sig dit; han upplyste mig nu om hvem jätten var. Och stor var han. Och vacker var han. Så kunde en nordisk kung en gång sett ut.



C. Krohg.

Fritz Thaulow.

Vill man se Thaulow på hans rätta plats, bör man söka upp honom i hans ateljé. Det är en ståtlig ateljé, högt till taket, golfvet täckt af en mjuk, hvit matta eller af ett bjärt, vårgrönt stoff. Det är egentligen ingen ateljé att måla "naket" i, ty nio månader af året är luften mer än tillåtligt frisk där inne, och under de tre återstående nätt och jämnt passabel. Och ändå målar Thaulow just under de nio kalla månaderna nakna och under de tre varmare klädda modeller, det är lika säkert som att träden om vintern äro bara men mot sommaren kläda sig med löf. Ateljén, som han själf icke haft mycket besvär med att bygga eller inreda, delar han, ty han har godt hjärta, med hela den moderna friluftsskolan; den är tillräckligt stor därtill. Men ingen af hela den moderna friluftsskolan är så af naturen lämpad för den ateljén och dess temperaturväxlingar som Thaulow. Det porträtt, som beledsagar denna uppsats, visar honom och hans ateljé i vinterdräkt. De nakna modellerna finnas rundt omkring honom, delvis täckta af snö. Och dem återger han sant och troget, ledd af en sund, frisk, ofördärfvad konstnärsinstinkt. Han älskar naturen, han njuter af att aflocka den dess hemligheter, och när han ser, hur på taflan framför honom de blå skuggorna lätt teckna sig öfver ett gnistrande snöfält *alldeles* som i verkligheten, när han tycker att han har drifvit upp snön riktigt bländande starkt i ljusverkan, så att hans mästare naturen nästan borde känna sig afundsjuk, då myser han så vänligt, då kryper allt det blida, som finnes i hans stora, grofhuggna jättekropp, upp i de blå, tindrande pojkögonen under de buskiga, ljusa brynen. Och då finns det icke i hela världen en människa, som är så lycklig som Fritz Thaulow, och ingen, som ser så bedårande ut som han.

*

Thaulow har varit en af de förnämsta vägbrytarna i Norge för det moderna friluftsmåleriet. Han var också en bland de första af den yngre generationen, som vände näsan hemåt mot nordens, och när han kom, blef det lif i lägret. Kring honom, Werenskiöld och Krohg samlades alla de yngsta i kullen. De bröto sig ut ur de gamla konstförhållandena och bildade nya. Thaulow "opponerade" icke allenast medelst sin ljusa, färgglada konst, hans kraftiga natur hade behof att använda alla till buds

stående medel för att riktigt drifva sin sak igenom. Tidningsartiklar och demonstrationer blefvo hvardagsmat, och en gång hände det till och med, att Thaulows starka näfvar under de demonstrativa gesterna kommo i nära beröring med en motståndares onödigt långt utstående öron. Men när det hände, så var det också som svar på ytterst nedsättande och kränkande beskyllningar mot den unga norska konstnärskåren, beskyllningar som också skyndsamt måste återtagas. Thaulow fick emellertid för den örflen under två månaders tid vistas i ett rum, som var både mindre stort och mindre ljust, om också icke mycket mindre kallt än den stora ateljé, från hvilken den värdefullaste insatsen af hans opponentverksamhet förskrifver sig.

Thaulows konst är måhända mindre originell, mindre urnorsk än flera af de andra norska målarnas; hans bilder erhålla emellanåt en viss förfinad och delikat prägel, som för tanken till Frankrikes konst och som gör, att de ofta märkbart sticka af mot öfriga norrmäns brutala och färgstarka konstprodukter. Huru som helst — de äro alla utförda med en innerlig kärlek till naturen, med stor omsorg och med ett synnerligt fint sinne för harmoni i färg och form.

*

En tafla af Thaulow:

Genom förgrunden, som helt ligger i skugga, kommer det gröngrå isvattnet forsande i en bred rämma mellan snöhöjljda isflak — rakt emot åskådaren. Sensationen af vattnets framrusande är så liflig, att om man ställt sig midt framför taflan, kan man ett ögonblick känna sig frestad att skynda åt sidan. Horisontlinjen är mycket hög, så att vattnet, som framväller uppifrån bakgrunden, inkräktar större delen af taflan, hvilket ej obetydligt ökar vattenmassans öfverväldigande verkan. På åsarna längst bort i bakgrunden skimrar solen bjärt, och ofvan dem ser man en flik af den klara, soliga etern. Man mottager framför denna tafla en känsla af annalkande vår, af frisk vind, af smältande snö och bristande isar — af naturens börjande frigörelse från vinterns band. Färgen är i hög grad harmonisk; det gröngrå vattnet, de klargröna iskanterna, de mörka granarna på stranden, det gyllne solskimret i bakgrunden, den ljusvioletta skuggan öfver snön i förgrunden, allt stämmer samman till ett fint, väl afvägdt färgackord. Thaulow har omgifvit taflan, som är målad i pastell,



Fritz Thaulow.

Islossning.

med en djupgrön plyschram. För min del anser jag ackordet vara 'till den grad väl afslutadt redan innanför ramen, att jag tror Thaulow begått ett misstag, då han, ledd af sitt raffinerade färgsinne, dragit ramen med in i "symfonien".

En annan tafla:

Det är gråväder. Kala grå och röda klippor i förgrunden, återgifna med en innerlig kärlek till hvarje spricka, till hvarje minsta egendomlighet i bergsformationen, till alla dessa lafvar och mossor, som finnas där. Klipporna intaga största delen af taflan och bilda dess hufvudmotiv; mot bakgrunden krönas de af rödbruna, grå och skära trähus. Vi befinna oss tydligen i utkanten af en stad eller ett fiskläge i Bohuslän eller någonstädes vid Kristianiafjorden. Landskapet är typiskt för nordens, och man tycker sig mer än en gång hafva sprungit på dessa hårda, genljudande bergsknallar och insupit denna kalla, grå luft. Man tycker till slut, att man känner igen hvart och ett af dessa små karakteristiska trähus därborta och att man nästan borde kunna säga hvilka personer, som bo innan-



Fritz Thaulow.

Västkustbild.

för de hvita fönsterbågarna och de ännu vitare gardinerna. Man känner sig hemma i denna bild som i den förra; den griper kanske mången lika mycket, men på ett annat sätt.

Färgstämningen drager sin harmoni af grått, rött, skärt och mossbrunt.

En annan tafla:

Här är full vinter; smällkallt. Himmeln har denna egendomligt klara, grönblå färg, som den nordiska himmeln får öfver ett bländande snöfält. Skuggorna på snön i backslutningarna äro intensivt blå. Solen står högt på himmeln; det är så midt på dagen det kan vara. Träd och buskar äro höljda af gnistrande rimfrost. Så ser en riktigt praktfull vinterdag ut i Norden. Skidspår korsa hvarandra öfver snön, de tyckas alla leda bort till den höga, mörka åsen där i bakgrunden, vid vars fot den röda bondgården ligger bäddad i snö. Röken från skorstenen stiger, blå mot åsen, en stund rätt upp i vädret, men ångrar sig, sträcker lättjefullt ut sig, blir till en fin, horisontal strimma, som ligger och vajar sakta i solen.

Gulhvitt (den solbelysta snön), grönblått (himmeln), indigo (skuggorna

öfver snön), rödgult (den solbelysta bondgården), mörkt brungrönt och mörkviolett (skuggorna och dagrarna på den skogbevuxna åsen) bilda harmonien; det är ett riktigt nordiskt färgackord, starkt och uppfriskande. Thaulow har denna gång icke mildrat något af dess salta smak.

Thaulow målar också högsommarbilder likasom ljus-ljusgröna vårlandskap eller trista, tunga höststämningar. Alla tider på året ser man honom ute i färd med att eröfra land och rike åt sin konst. Hans höga, bredaxlade jättefigur med det vackra, blonda hufvudet är väl känd och gärna sedd öfverallt i Kristianias grannskap, men hans fina, stämningsfulla konst är känd långt utom landets gränser och gärna sedd, hvar helst den visar sig. I konstens hufvudstad Paris äger den kanske sina varmaste beundrare.

Thaulow hör till de konstnärer, som gjort nordén modern i södern.

* * *

Intensitet och harmoni.

Apropå Werenskiolds utställning i Stockholm 1892.

Hvad som på den nu pågående utställningen af den norske målaren Werenskiolds arbeten mest torde frappa är, att vi stå inför en teknik, som är väsentligen olik den vi äro vana att se i våra egna målares arbeten.

Konstnärerna ha i alla tider i sin framställningskonst eftersträfvat två egenskaper: intensitet och harmoni. Somliga ha ställt harmonien, enheten, före intensiteten, andra däremot intensiteten före harmonien, men alla hafva varit ense om, att intensitet icke kan vinnas utan motsättningar,* likasom att äfven vid användande af de häftigaste motsättningar harmoni mellan verkningarna är en högeligen önskvärd sak, för att konstverket skall kunna blifva njutbart. Det är typiskt för den latinska rasen, att den i sin konstutöfning framför allt sökt harmoni och därför helst i sina konstverk endast infört hvarandra närliggande element, som icke bildat alltför starka motsättningar, under det att den germanska rasen i allmänhet älskar att låta häftiga motsatser bryta sig mot hvarandra och först så småningom väcka enhetskänsla.

För att återgå till Werenskiolds teknik, så beror det ovanliga i denna därpå, att W. vid åstadkommandet af sina färgtoner icke blandar en mängd färger samman på paletten till *en* (s. k. pigmentär) blandning, som sedan afstrykes slätt på taflan, utan bildar dem genom att direkt på duken af-sätta ett spel af rena färger, hvilka sedda på nära håll bryta sig starkt,

* Il y a dans les arts deux lois fondamentales: celle de l'unité et celle des oppositions, la genèse artistique peut se contenir dans ces grands lois — — C'est d'elles que découlent tous les effets; c'est d'elles que jaillissent les impressions.

Charles Garnier.

men på vederbörligt afstånd neutralisera hvarandra och smälta tillsammans för ögat (s. k. optisk blandning). Risken med detta tillvägagående är naturligtvis den, att enheten, harmonien i bilden lätt går förlorad för de häftiga färgbrytningarnas skull. Man måste vara mer än vanligt herre öfver medlen och hafva ett till ytterlighet skärpt öga för färgernas förmåga af samverkan för att kunna uppnå ett fullt harmoniskt resultat med denna teknik. Hvilken är då fördelen? Jag är öfvertygad om, att svaret redan gifvits af W:s taflor: en oändligt mycket större intensitet i färgen.

För att göra en närliggande jämförelse med en annan konstart vill jag påpeka den större intensitet Wagner tillfört musiken genom sin rika orkesterinstrumentering. Hvilken väldig "färgprakt" har han icke åstadkommit inom orkestern genom att där låta en hittills okänd mängd af olika instrument höja sina röster mot hvarandra. Det är samma färgprakt W. söker inom sin konst, när han låter färgtonerna bildas genom rena färger, som bryta sig mot hvarann. Det är ursprungligen på fransmannen Chevreuls' och amerikanaren Roods vetenskapliga experiment denna nya teknik baserar sig. De förtjänster man hos densamma funnit äro: 1:o starkare kolorit (ögats näthinna förnimmer på en gång såväl de olika rena färgerna som deras resultat), 2:o betydligt större transparence (det rörliga färgspelet "släpper ögat igenom duken" på ett helt annat sätt än den kompakta blandningen från paletten), 3:o en oändligt mycket större ljusstyrka. Hvad ljusstyrkan beträffar, har Rood gjort de mest noggranna jämförelser mellan på paletten tillblandade färgtoner och dem, som åstadkommas direkt på duken medels spel af rena färger. Ett exempel: om en färgton åstadkommes af carmin och grönt, hvilka i lika proportion (50 carmin och 50 grönt) hopblandas på paletten (pigmentär blandning) för att därefter afstrykas på duken, och man sedan på samma duk vill åstadkomma precis samma färgton alldeles invid den förra, men medels spel af rena färger (optisk blandning), måste man, om man tager 50 procent carmin, reducera det gröna till 24 procent och i stället tillsätta 26 procent rent svart, d. v. s. man måste införa svart i stor proportion för att få färgtonen tillnärmelsevis lik den på paletten tillblandade, så mycket dunklare var denna. All blandning på paletten tenderar mot svart.

Vid gobelinfabriken i Paris har man dragit storartad nytta af de upptäckter den gamle Chevreul gjort på färgteknikens område. Färgtonerna

i gobelinväfnaderna åstadkommas numera genom myriader af fina, olikfärgade silkestrådar, hvilka på nära håll ganska skarpt skära af mot hvarandra, men på afstånd smälta mildt samman till bestämda massor och lydigt underordna sig helverkan.

Att våra moderna, ljusstörstande och färgälskande målare skulle kasta sig öfver Chevreuls sedermera af Rood utvecklade teorier, var ju naturligt nog. Men vi böra ej glömma, att vårt århundrades störste kolorist, Delacroix, långt före någon impressionist experimenterade med att "sönderdela färgtonerna". Emellertid är det impressionisterna, som utvecklat den teknik, som nu mer och mer synes vilja göra revolution inom målar Konstens medel. Men de första impressionisterna sökte framför allt annat att återgifva ögonblickets stämning, och då de därför måste måla sina taflor i flygande fart, hände det ofta, att de, trots det heluttryck de sökte, ej hunno tillräckligt harmoniera eller väl afväga den mängd af granna, brokiga färger de använde, hvarför deras glada, ljusstrålande konst oftast saknar den monumentala hållning i färgverkan (liksom i formen), som andra tiders konst ägt, och därför lätt sårar de ögon, som äro vana vid lugna, entoniga, väl harmonierade taflor. Emellertid börja impressionisternas ögonblicksbilder komma ur modet; nya konstnärer klappa redan på porten till konstens rike, deras lösen för att få slippa in är: harmoni; men som arf från sina företrädare föra de därjämte med sig den rena läran om färgtonernas sammansättande. Under det att de första impressionisterna endast lydte ögonblickets ingivelse och affekterade att utestänga all reflektion från sitt arbete ("Je peins comme l'oiseau chante", påstod Claude Monet), reflektera däremot den nya skolans unga mästare. De afväga noga alla ett konstverks delar, och äfven när de använda de mest häftiga färgmotsättningar, det lifligaste färgspel, tänka de ändå på att allt i taflan skall samarbeta på ett harmoniskt intryck, samklinga till *ett* accord. "L'impression réfléchie" (det beräknade intrycket) efterträder det direkta, oreflekterade intrycket, som de första impressionisterna satte som sitt mål. Det — att med intensitet förena harmoni — är den nya skolans uppgift.

Werenskiolds teknik står denna nya skolas nära. Hans djupa konstnärnatur med dess kraf på en inträngande karaktär af tingen kunde aldrig helt gripas af de första impressionisternas ögonblickskonst, men han var en för god kolorist och för klarseende tänkare att ej snart

upptäcka, hvilken betydelsefull omgestaltning af konstens medel deras färgexperiment gåfvo uppslag till. W. var då redan en ryktbar konstnär, och det ville ej så litet mod till att plötsligt kasta de gamla atelierlärdomarna öfver bord för att själf söka sig väg genom ännu långt ifrån afslutade experiment och trotsande en skeptiskt leende allmänhet kämpa sig fram mot det föresatta målet, där intensitet och harmoni skulle mötas. Resultaten af hans egentligen under de tre sista åren gjorda bemödanden äro för målarögon så öfvertygande, och vi svenskar hafva i mer än ett afseende så mycket att lära af honom, att det frångår oss rätt att klaga öfver de möjliga brister, som ännu kunna vidlåda hans konst under dess nuvarande utvecklingsskede. Vi göra bättre i att betänka, att den konstnär, som ej utvecklar sig, den konstnär, hvilken vill slå sig till ro med det han en gång lärt, han själfdör. Vi böra taga målarnas målare Rembrandt till exempel och se, huru han ända in i sin ålderdoms dagar sökte utveckla sin teknik, eller Frans Hals, som vid omkring sextio års ålder, påverkad af Rembrandt, började att införa en helt annan ljusverkan i sina bilder och vid åttio år skapade sig ett nytt manér. Man skall lära så länge man lefver, och här, framför W:s taflor, har den svenska målarskolan ett tillfälle att lära, som den på intet vis bör låta gå sig ur händerna.

* * *



Per Hasselberg.

Ernst Josephson.

Målaren Ernst Josephson.

(Med anledning af en minnesutställning 1893.)

I. Hans kolorit och teknik.

“**D**et är en njutning att följa denna öfverlägsna pensel, som förstår att omdana den feta oljefärgen, om hvilken det nu är god ton att säga så mycket ondt, till ett skönt och kostligt stoff, hvars spel och sken och glans är större ögonfröjd än åsynen af de ädlaste stenar.“ När jag läste dessa ord af en dansk konstforskare om Rembrandts underbara teknik i hans s. k. Kökspiga i vårt Nationalmuseum, föreföll det mig, som om vår

tids målare skulle hafva förlorat förståendet af sitt materials, oljefärgens, magiska väsen. Och när jag tänkte på oss yngre svenska målare, fick jag det intrycket, att af alla endast *en*, Ernst Josephson, till fullo ägt ett sådant förstående. Men han hade också fått sin uppfostran af de gamla magikerna, företrädesvis Rembrandt. En konstnärs öga söker sig instinktivt den näring, det behöfver, och i detta sökande spåra vi den icke minst viktiga yttringen af hans gryende personlighet.

Det var därför icke en slump, som ledde Ernst Josephson att en gång under sin tidigaste lärlingstid kopiera Rembrandts ofvannämnda, färgfrodda studie. Det var den vaknande koloristens ofrivilliga dragning till detta kostliga stoff, som för honom mer än för andra var större ögonfröjd än ädla stenars prakt. Denna glänsande, saftmättade och guldkimrande "påte", som i sitt mystiska djup speglade ett stycke verklighet, liksom det dunkla tjärnet i skogen också gör, drog honom oemotsåndligt till sig. Framför denna bild vigde han sig åt sitt blifvande kall: färgkonstnärens, färgdrömmarens.

Vår tid är icke färgglädjens tid. — Vi lefva i de svarta långbyxornas århundrade. Vår svart- och gråklädda publik, protestantismens, jämlikhetens, pessimismens och anemiens gråa barn, är asketisk i läran om färgsensationer, absolutistisk i fråga om färgrus. Färgen har i vår tid småningom blifvit ett fåfångans och ytlighetens kännemärke. Den bleke tänkaren med den höga pannan ser underligt frågande på rosenkinden. Mer och mer har publikens öga blifvit okänsligt för den oskyldiga, ungdomsfriska fröjd, som bor i starka, klangfulla färger, liksom dess själ blifvit omottaglig för den mångfald af olikartade stämningar och ideassociationer, som olika färgsammanställningar — genom sin rika harmoni eller sina bizarra brytningar, genom sitt mörka behag eller sin trolska blondhet, genom sitt stolta allvar eller sin lekfulla grace — förmått meddela flydda århundradens naivare och lefnadsvarmare barn. Men Ernst Josephson såg ej publikens bleka, glasögonprydda ansikte under den svarta cylinderhatten, den dag han i reflexerna från Rembrandts solmättade flickstudie vigde sitt lif åt *färgen*. Han såg endast den glans, det spel och det sken, som denna underliga flicka, ännu lefvande och blomstrande efter nära tre århundradens förlopp, spred kring sig själf och kring honom. Kopian blef färdig; något mästerverk blef den ej, ett medelgodt gesällprof, som stod långt

efter originalet i glans och färgspel. Kärleken till färgen hade dock fått sin rikliga näring i umgänget med den rembrandtska, rödhåriga flickan, och lusten att lefva i den guldkimrande atmosfär, som hon andades, och som han en gång andats samman med henne, hade slagit fasta rötter i hans sinne.

Denna lust var det, som under det första vallfärds- och vandringsåret efter akademistudiernas afslutande dref honom att styra sin kosa till Rembrandts fädernesland och den gamla mystiska staden med de evigt speglande kanalerna: Amsterdam. Här fann hans hungrande målareöga den manna, hvarmed det kunde mättas, och som ett tidigare flyktigt uppehåll i den moderna konstvärldens centrum, Paris, de bleka silfvertonernas stad, icke hade kunnat förskaffa det. Framför Rembrandts "Klädeshandlarsyndikatet i Amsterdam" slog Josephsons koloristiska anlag ut i full låga. Färgen blossade och flammade under hans pensel. Guldet sjöd i degeln. Duken badade i gyllene, glödande, mättade toner. Han brottades med materialet, böjde det, slog det, tvang den tunga oljefärgen in under sin vilja, tills den kufvad bredde sig djup och harmonisk öfver taflan. — Många ha kopierat Rembrandts "Syndikat", ingen har därvid förmått så som Josephson omdana själfva materialet så att det kommit att förvillande likna detta "sköna, kostliga stoff", till hvars framställande Rembrandt ensam ägt hemligheten. Kopian, en gång fullt färdig, blef ett mästerprof; den äger kanske i karakteristiken af figurerna icke den nobless och den skärpa, som originalet i så fullt mått äger, men i färgdjup, i saft, i glöd och i verv står den näppeligen efter förebilden. Många ha kopierat Rembrandts Syndikat, ingen har så som Ernst Josephson i det arbetet lagt ned hela sin själ, hela sin brinnande kärlek till allt starkt, allt djupt, allt frodigt, allt det, som blossar af blodfull stämning.

Reflexerna af Rembrandts "Syndikat" lågo i lång tid kvar öfver Josephsons egna målningar. Man ser dem spela och leka i de gyllne skuggorna på den varma ansiktsteinten och öfver den djupröda bakgrunden i porträttet af Allan Österlind (1880). De finnas i gobelinens guldtoner och i skuggorna på Skånbergs porträtt (1880), och de finnas här och hvar äfven i långt senare arbeten af hans hand. Men bredvid erinringarna om Rembrandts varma palett och bredvid vissa svagare erinringar om de italienska mästarnas kolorit (Josephson uppehöll sig åren 1877—79 i Italien)

uppträder redan i de ofvannämnda porträtten tydlig och klar Ernst Josephsons egen personliga färgsyn, pockande på sin rätt att en gång bli själfhärskare i hans målar Konst; den var därtill född — och född af Guds nåde. Likt de flesta unga konstnärer har Josephson i begynnelsen sökt efter sin originalitet utom sig själf, hos andra, för att i en senare tid oförmodadt finna den, utan sökande, som en mogen frukt i sin egen hand. Vi andra målarungdomar sökte oss själfva hos samtidens levande mästare; vi letade vår färgskala bland de skära silfvertonerna på fransmännens blonda taflor, medan fältropet "ljus, mera ljus" och "ännu mera ljus" vibrerade i våra öron, Josephsons mörka, orientaliska öga törstade efter *färg*, guld, eld, glöd. Han gick till de gamle mästarnas dunkla, men i dunklet praktfulla taflor.

Hvad som ställer Ernst Josephson som färgkonstnär för sig själf, utanför den ring af unga målare, hvilka samtidigt

med honom, med penseln i hand, banade sig väg fram till en plats i den moderna konsten är: att, medan vi andra i första rummet använde färgen för att med dess hjälp nå högsta möjliga ljusverkan och illusion, fann han i färgen något i och för sig godt, ja gudomligt, och detta både från sinnlig och öfversinnlig synpunkt.



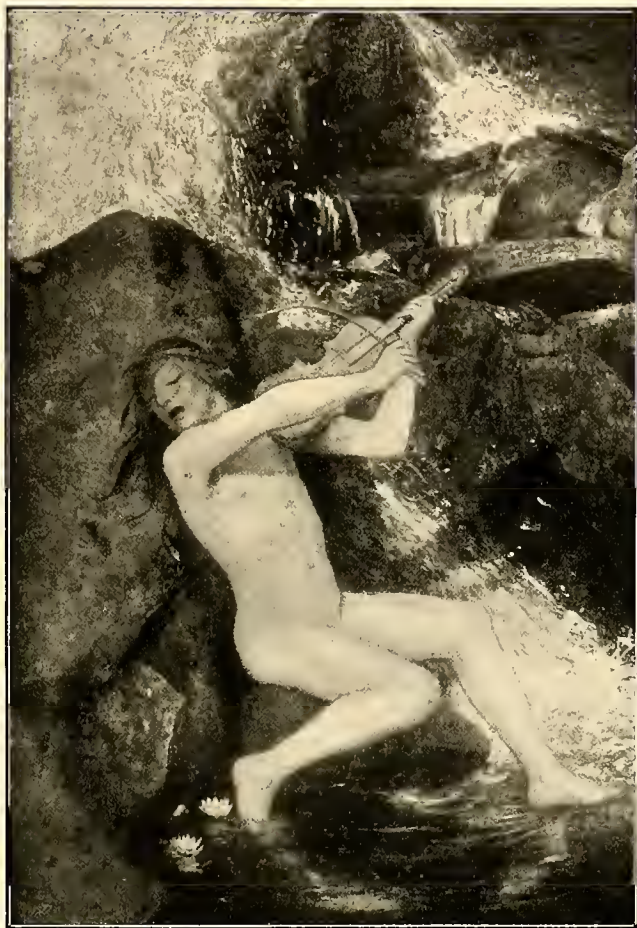
Ernst Josephson.

Allan Österlind.
Tillhör Nationalmuseum.

Han var den ende verkliga *koloristen* ibland oss, och han var det icke endast därför, att han förstod att med färgen åstadkomma en kostligare och klangfullare yta än någon af oss, utan äfven — och i lika hög grad — därför att han af naturen visste hemligheten att låta denna färgklang få en djupare mening, ett symboliskt, nästan musikaliskt tonfall.

Naturligtvis lefde Ernst Josephson icke ett tiotal år i Frankrike utan att i någon mån beröras af de moderna målarnas arbeten därstädes. Men med undantag af Manet vet jag ingen, som utöfvat något nämnvärdt inflytande på honom, och märk väl: det var icke ljusmålaren Manet, den, som af kollegan Claude Monet lärt sig att sönderdela färgerna, som tilltalade Josephson; nej, det var Manet från den första perioden, den af Velasquez, Ribera, Frans Hals och Goya inspirerade Manet, som i breda drag och med saftig färg målade den i blånande svart klädde Hamlet (porträtt af sångaren Faure), målade "Le bon bock", porträttet af Antonin Proust, "Kristi nedtagning från korset"(!), den nakna hetären Olympia (nu i Luxembourg) etc. De djupa blå och blåsvarta färger, som Josephson under vistelsen i Paris eröfrade för sin palett, ha ingen släktskap med friluftsmålarnas bleka gredelina eller tunna blå toner. Hans öga såg allting så mycket rikare och mustigare än deras och kunde ej låta tvinga sig af något så ytligt som ett mod. När Josephson själf blef friluftsmålare, när han, sittande midt i det bländande solljuset på spången öfver en fors i Norge, målade "Strömkarlen", själf omhvärd af stänk och skum och med forsens brusande musik i sina öron, så var det visst ej uteslutande för att under ett slafviskt naturkopierande tillämpa några teorier om en allena saliggörande ljus- och luftverkan. Det var först och främst för att, inspirerad af forsens passionerade skådespel, finna de element, hvarmed han kunde skapa det starkaste möjliga, symboliska uttryck åt en i årtal närd målartanke. Han hämtade ur naturen, hvad han ansåg lämpligt, tog resten ur sin egen, på färger så rika fantasi. Ursprungligen hade han tänkt sig Strömkarlen höljd i nattliga färger, stilla klagande, men småningom, delvis påverkad af norska naturen, öfvergaf han den första tanken såsom alltför sentimental och trodde sig i ett intensivt färgackord af guld och blått och hvitt och sjögrönt finna ett ännu mer passionerad uttryck, en ännu mer målerisk omskrifning för det skri af ohejdad smärta och aldrig hvilande längtan, som hans egen fantasi lät honom höra från forsens både dag och natt, ja, tydligast och mest

skärande på dagens höjdpunkt i det bländande solljuset, då vattnets växlande färg och skummets dansande prakt täflade med bruset i att jaga upp åskådarens oroskänslor. I "Strömkarlen" nådde Ernst Josephson det intensivaste uttrycket för sitt personliga färgsinne. Här finnas icke längre några reminiscenser af andra; den bilden är hans friborna kungstanke. Många anse kanske den kungstanken ringa, rycka på axlarna och skratta åt den. Jag hör icke till dem, men jag tror och vet, att hur vackert — ja, vackert — jag än finner det uttryck den fått, är detta blekt och färglöst i jämförelse med den bild hans egen uppjagade fantasi målade färdig den gången han stod ansikte mot ansikte med forsen däruppe i Norge — innan han ännu någonsin doppat sin pensel i det jordiska färgstoff han fört med sig från



Ernst Josephson.

Strömkarlen.
Tillhör Prins Eugen.

färgfabriken vid rue de Laval i Paris. Allt jordiskt är ju bristfälligt, säges det. Säkert är, att de vackraste taflor en målare skapar, får publiken aldrig se. Men "förstå är reflexen af att skapa", och förstår man rätt ett konstverk, så kan man lyckas icke allenast att bortse från de

bristfälligheter, som i synlig måtto kunna vidlåda detsamma, utan äfven att, vore det också endast för en kort minut, få lyfta på den slöja, som skiljer den verkliga bilden från den drömda.

En så originell konstyttring som Josephsons "Strömkarl" ställer ju alla möjliga af våra förutvarande begrepp om färg och form på hufvudet. Tiden först skall komma oss att opartiskt bedöma den. Hvad som likväl alla och enhvar redan nu borde fatta är, att vi här stå framför en milstolpe på den svenska konstens utvecklingsbana; under närmast kommande vägstycke skall återstoden af naturalismens grå dimmor upplösa sig och försvinna. Färgen skall åter koras till härskare i sitt naturgifna rike och skall denna gång göra sitt intåg buren af den strålande solvagnen, det senaste decenniets eröfring, ty färg och ljus och ljusdunkel höra hemma tillsammans i målarkonsten; de äro dess lif, tecknen på dess hälsa; men gråvädret och de svarta långbyxorna höra dödsriket till, de äro symbolerna för höst och sorg.

Josephsons färg höjde sig aldrig i hans senare produktion (Strömkarlen målades 1884, alltså före porträtten af fruarna Geijerstam, Rubenson och Marcus, före "Höstsol" och "Byskvaller" och före "Spinnerskan") till samma metallstarka klang och passionerade lyrism som i "Strömkarlen", men några af de senare arbetena äga det oaktadt en i hög grad originell färgprägel. I porträttet af fru Marcus har han utan nämnvärda öfvergångs-toner lyckats stämma en mängd ljusa färger samman med rent svart och det djupaste, saftigaste blå, som paletten äger. Det är ett både fullt originellt och högeligen djärft färgackord af stark verkan. I porträttet af fru Rubenson har han däremot ställt ihop endast ljusa, klara, rena färger, hvilka, hur modern bilden i öfrigt är, genom sin sinnrika fördelning förläna denna ett första intryck af ett assyriskt eller egyptiskt, ornamentalt mönster — utan skuggor eller stark relief — något som förvånansvärdt väl passar den framställda typen. I "Höstsol" har han gjort en harmoni af solens gyllne stänk i den blånande slagskuggan från ett osynligt träd på den hvita muren, af den gamla solälskande gummans brynta ansikte och hennes mörkblå kofta, af de gula löfven på marken och den brungrå kjolen. I "Spinnerskan", hans sista stora oljemålning, blir färgen slutligen en helt annan och af en alla de föregående målningarna trotsande egendomlighet. Han har här vågat sig på en dissonans, där brandgult och rött och kornblått och

gredelint skrika ängsligt mot hvarandra ur halfdunklet; gummans gredelina hätta formligen skräller mot den eldbelysta spiselväggen. Josephson har genom denna till ytterlighet uppjagade färgsammansättning lyckats uttrycka den fantastiska, spöklika sagostämning, som hade makt med honom, då han på platsen stirrade in i denna gamla sibyllas skarpa, kloka ufögon, hvilka på bilden lysa i kapp med de kring henne dansande eldgnistorna från den sprakande elden, som tyckes sugas upp mot den öfver häxans hufvud gapande skorstenen. Det är en berättande målning, i hvilken färgen berättar och stryker under, utan att trovärdigheten af det hela i någon mån blifvit öfverträdd. Det blef som sagdt hans sista större, koloristiska vågstycke, afslutningen på den omväxlande serie af starka, fullödiga färgverk, som han redan gifvit.

Vår litterära tids människor taga emellertid hellre emot sina färgsensationer från de svarta typerna på ett hvitt pappersblad, signeradt Zola eller Maupassant, än från de lifliga färgerna på en tafla. Taflan bedöma de hufvudsakligast som en litterär produkt. Om vi dock närmare reflektera öfver den starka, lyftande tjuskraft, hvarmed en tafla af Rembrandt eller af Tizian eller Veronese eller Rubens, dessa flydda tiders stora kolorister, ofrivilligt gripit oss under våra flyktiga irrfärder genom Europas museer, skola vi ovillkorligen komma till det resultat, att den i första rummet berott på denna halft sensationella, halft emotionella makt, som heter färgstämning, och en pröfvande blick på de fotografier, vi medfört från dessa färder, skall öfvertyga oss därom. Ty vore de än aldrig så stora och aldrig så goda, dessa fotografier, ja, vore de ock större än originalen, aldrig skulle vårt öga fröjdas, och aldrig skulle vår själ *stämmas* så som framför det färgskimrande mästerverket. Färgen har under alla tider spelat och skall under alla tider för koloristen spela samma roll vid framställningen af hans ämne, som musiken spelar för operakompositören vid framställningen af hans. Den gamle belgiske koloristen Alfred Stevens har därför rätt, när han skrifver: "man måste lära sig att *se* framför målningar, som man lär sig att *höra* inför musikens alster." Den som är omusikalisk skall icke uttala sig om värdet af ett musikackord, och den som icke äger ett utbildadt färgsinne — ja, den vet inte, hvad ett färgackord är, utan skrattar åt benämningen. Alla och enhvar veta ju, att träden äro gröna, att himlen är blå, snön hvit och sotarn svart, och det

är med denna kunskap som utgångspunkt, man i allmänhet bedömer färgen i en tafla. Men Rembrandts träd äro brungula midt i sommaren och Rubens, ljusblå — och desse äro dock kolorister. Ja, de äro det visserligen icke därför, att deras trån hafva den färgen, men träden hafva den färgen, därför att de äro kolorister, de nämnda färgerna passade nämligen så förträffligt i de respektive färgackorden. Häraf kan hämtas den lärdomen, att, hur utmärkt den kunskap om färgen än är, som vi fått af naturläran, räcker den dock ej till, när det gäller att döma öfver så finkänsliga och sammansatta processer som de, hvilka bestämma färgsammanställningarna i en kolorists arbeten.

*

De af Ernst Josephsons vedersakare, som icke kunnat förneka hans koloristiska begåfning, hafva alltid med beställsam ifver framhållit: "hans dåliga teckning".

I en tid, då korrekthet och skolbildning skattas högre än personlig kraft och inspiration, i en tid, då, såsom Raffaëli säger, "de ur konstskolorna utgångna eleverna kunna och veta allt — utom hvad det vill säga, att älska, skratta, lida, gråta, känna, beundra och uttrycka detta", — i en sådan tid måste denna med brutal kraft och våldsamt bredd åstadkomna formgifning, som icke räknar med vanliga skolmått, i hvilken detaljerna drunknat och proportionerna delvis gått förlorade, naturligtvis chockera. Josephsons figurer, äfven när de äro misstecknade, *lefva* emellertid på ett helt annat sätt än flertalet af de korrekta figurer, som befolka vår tids expositionstaflor. Och de lefva med det speciella lif, som endast en af inspirationen pensel kan skänka människor af oljefärg. Inspirationen kommer honom ofta att skjuta öfver målet; penseln hejdar sig icke i tid; en arm blir för lång, en skuldra för bred, men lifvet finns där — rörelsen, kraften, karaktären.

Det är endast motvilligt, för en lättare öfversikts skull, jag skiljer på färg och teckning i Josephsons taflor. Om färg och teckning hos någon målare i vår tid bildat ett oskiljaktigt helt, så är det hos Josephson. Hans figurer äro icke först tecknade och sedan färglagda. De äro liksom hos Rembrandt formade medelst färgeffekter.

På en punkt måste äfven klandrarna af Josephsons formsinne medgifva, att han är öfverlägsen. Det är i formbildningen och karaktäristiken af de olika modellernas händer. I hans porträtt visar sig detta bäst: den om andlig och lekamlig kraft talande handen på höften i Österlinds porträtt; de fina, nervösa, af blå ådror genomväfda händerna på fru af Geijerstams bild; den långa, magra, liksom uppför armen klättrande handen på Birger (som landsknekt); Skånbergs små fruntimmershänder, hr Renholms på sitt sätt, och hr Fürstenbergs på sitt, karaktäristiska händer. Öfver alla dessa händer hvilat en uttrycksfullhet, som alltid står i korrespondens med personernas ansikte och karaktär.

Rörelserna hos Josephsons figurer äro möjligen emellanåt forcerade, men ännu oftare äga de en lugn, monumental hållning, som knappast de här och hvar förekommande felen mot proportioner eller den för färgens uppdrifvande använda mer än vanligt våldsamma tekniken förmå att störa. Rörelsen i Österlinds porträtt är af en så monumental hållning, att den ovillkorligen leder tanken till de klassiska mästarnas taflor.

“Smederna“ höja sig, trots den naiva frontställning de intaga, eller kanske just genom denna, till en liknande monumental stil. — “Strömkarlen“ — ja, “Strömkarlen“ är med sin momentana rörelse likväl den mest monumentala skapelsen af dem alla. Här är hvarje linje balanserad med den finaste takt, utan att rörelsen märkbart förlorat något af sin ursprunglighet. Bålens och benens hufvudlinjer flyta nedåt i samma riktning som den nedstörtande forsen, liksom dragna med af denna. Öfverdelen af kroppen och armarnas linjer höja sig däremot uppåt till motvikt. Det ena underbenet bildar likaledes opposition mot de nedåt flytande linjerna, det stöder bakåt och uppbär med sitt forfäste i vattnet figurens jämvikt.

Ett större plastiskt lugn i en våldsam rörelse skall man hafva svårt att uppleta. Olyckligtvis är modelleringen af den nakna kroppens inre ytor i det platta solljuset delvis torr och tung, och därigenom kommer måhända det inneboende lifvet på vissa punkter att stelna. Valörerna af de nedre kroppsdelarna mot den skummande bakgrunden torde äfvenledes vara oriktiga, alltför ljusa; — detta stöter ögat, fasthåller det frågande vid materien. Den yttre silhuetten är däremot full af lif, och konturen bär vittne om, att dess mästare sitter inne med ett ovanligt

känsligt sinne för linjers rytmiska vältalighet. Det var första gången den sidan af Josephsons mångsidiga och mångfrestande begåfning kom till heders. I hans porträtt och genretaflor spelar konturen alltid en sekundär



Ernst Josephson.

Redaktör Renholm.
Tilhör Nationalmuseum.

roll. Under en senare tid af sitt oroliga lif kastar emellertid Josephson, såsom vi snart skola få se, hela tyngdpunkten af sitt konstnärliga uttrycksätt öfver på *linjen*.

I Josephson produktion kan man urskilja två distinkta tillvägagångssätt: ett som han nästan alltid användt, och ett, som han däremot sällan tillgripit, men till hvilket han likväl då och då lockas tillbaka. Det första är det, som alltid, och med rätta, framhållits som det för honom mest betecknande: det breda, improviserande penselföredraget, som resumerar och sväljer i stora tag. Det andra är dess antipod: en fin, spetsig och ängsligt noggrann pensels idoga sträfvan efter fullkomlighet. Det senare tillvägagångssättet är i allmänhet så förbisedt att det torde väcka förvåning hos mången, när jag här talar om det. Det sammanhänger emellertid så noga med en sida af hans karaktär, att det förtjänar ett närmare omnämmande.

Josephson yttrade en gång i Paris till mig ungefär följande:

— “Det finnes bara två sätt att måla — i alla händelser för mig, som icke följer ett skolschema. Det ena är: måla på inspiration — medan färgen är våt och stämningen varm, medan den första entusiasmen ännu svallar i ens blod och drifver på penseln som en naturkraft. Det andra sättet är att måla med en innerlig, långmodig kärleks outtröttliga, aldrig sviktande och aldrig sinande ömhet och omtanka; göra om och göra om igen, älska sig in i hvarje hörn af sitt motiv, i hvarje veck på ett ansikte, i hvarje blad på ett träd. Det första slagets målningar bli vanligen färdiga — på sitt vis. Det senare slagets bli *aldrig* färdiga.“

Kanske hafva vi i detta “aldrig färdiga“ att söka orsaken, hvarför på utställningen af Josephsons samlade alster det senare tillvägagångssättet var så litet representeradt. Det fanns där emellertid, och rikare företrädt, än man tror. Det uppträdde till och med allt som oftast midt upp uti det vanligare maneret, armbågadt af detta, nedtystadt af det, ohördt som en späd stämma i en bullrande församling. Klippan bakom strömkarlen — hvem skulle tro det? — är till stor del åstadkommen medels små, små färgpunkter, hvilka tåligt följa de små lafvarna och rämnorna, som finnas där. Klänningarna på de kring bordet sittande kvinnorna i “Spansk dans“ äro som broderade med en nålfin pensel. Hufvudet på systemns porträtt är slipadt med glas och måladt med spetspenslar, under den ena veckans dagslånga arbete efter den andras. Hufvudet och händerna på modrens porträtt äro likaledes målade med oändlig samvetsgrannhet. Löfverket i “Svalka“ är prickadt med penselspetsen, blad för blad. I fru Rubensons porträtt (brösbild) tar det finare maneret fullständigt öfverhand öfver det

gröfre, äfven om bilden till följd af de starka, hela och bestämda färgytorna icke vid första påseende verkar utpenslad; hvarje detalj är gjord med minutiös noggrannhet; ögonen, munnen och de fina näsborrarna äro formade med innerlig pietet och tålmodighet; det lilla svenska landskapet i bakgrunden är måladt med en kärlek till småsaker, som rent af stör.

Josephson försökte en gång i ett stort porträtt af fru Fürstenberg att



E. Josephson.

Bacchus.

konsekvent hålla sig till sina fina, kärleksfullt inträngande penslar. Det blef ett tålmodsarbete för både honom och modellen. Bilden blef i vissa delar ett mästerverk; som helhet blef den stel och öfverarbetad — eller kanske för litet arbetad, ty sådana kärleksverk bli ju "aldrig färdiga", alltid är det något, som måste "göras om och göras om igen".

När Josephson vid tillstötande sjuklighet måste lämna oljefärgen och öfverlåta åt bläck och penna att i teckningar tolka de egendomliga visioner, hans konstnärssöga såg, blef emellertid den minutiösa tekniken plötsligen af en oväntad användbarhet. I dessa fantastiska teckningar finnes intet, som påminner om målning, inga toner, inga starka ljuseffekter, inga breda drag som med en pensel, inga pittoreska utsväfningar. Hela verkan hvilar på linjen och på ett minutiöst prickarbete, som sparsamt och efter behof anger detaljerna. Det är måleriets mest karaktäristiska motsats, jag skulle vilja säga: typen för den rena teckningen.

Teckningarna äro samtliga utförda utan modell och äro framför allt att betrakta som frukter af en idog hands sökande efter att på direktaste sätt försinnliga flyktiga, oroligt växlande konstnärssömningar. Josephson skref

redan år 1885 uti en uppsats, där han uppträdde mot vår tids målade anekdoter och det s. k. tyska tankemåleriet, följande: "En helt annan sak blir det med det allegoriska elementet, då konstnären från begynnelsen lånat en abstrakt tanke för att omkring den *virka** sina konstnärliga drömmar, när icke de alldagliga yttre företeelserna räcka för att tillfredsställa hans öfversvallande fantasi; ty då resonerar han icke, han endast drömmer och diktar öfver ett osynligt motiv." I dessa ord tolkar Josephson själf bättre, än någon annan skulle kunna göra det, sina teckningars afsikt och innebörd, ja, de ord han valt ange nästan på förhand den blifvande tekniken.

*

"Connaissez-vous un peintre qui a *un oeil*?" ("une optique à lui") frågade den unge, nyligen döde författaren Jules Laforgue en af sina vänner. — Detta: att målaren äger ett personligt öga, en optik som är hans egen, som kommer honom att se tingen på sitt eget vis, annorlunda än andra dödliga, men som tvingar oss andra att inför hans taflor *se* såsom han, *se hvad vi aldrig förut sett*, det är den första betingelsen för att en målares arbeten skola få ett originellt och varaktigt värde, den första betingelsen för att de i en framtid skola slippa att inregistreras under den för hvarje sann konstnär afskräckande rubriken: "N. N:s skola". I målarkonsten är det personliga ögat numro ett. — När Taine taxerar Rembrandts storhet, nämner han också hans ögas personliga skapnad först (*une structure d'œil particulière*), — detta öga, som är det egendomligaste och speciellaste målaröga i hela konsthistorien.

Ernst Josephson är å sin sida, och i en blygsammare mening, bland sin generations svenska målare den, som minst behöfver frukta, att hans personliga öga icke skall skönjas i hans lifsverk — trots alla de vidt skiftande manér det behöft för att uttrycka sig. Mindre än någon af oss andra behöfver han vara ängslig för att i en framtid bli inrangerad i en annans skola, äfven om han själf under sin korta blomstringstid (1880—1888) icke hunnit bilda någon egen.

* Kurs. af mig.

II. Hans personlighet.

»Likna konstnärerna vid sjöar, källor, ja, kanske blott vid droppar, men hvar och en speglar sitt och på sitt sätt; det beror också mycket på hurudan grunden är.»

E. Josephson.

Det beror också mycket på hurudan grunden är. Äfven om ägandet af ett personligt, måleriskt seende öga är det första villkoret för all verklig begåfning inom målarkonsten, så skola likväl äfven det ypperligaste målarögas spegelbilder icke i längden kunna fångsla oss med sin charme, om intet hjärta klappar i dern. Men ögat är själens spegel. Josephson ägde icke endast ett själfständigt målareöga; detta öga speglade också en af starka stämningar behärskad själ. Konturerna på den utifrån kommande spegelbilden blandade sig i hans öga med konturerna af den bild, hvaråt stämning och hänförelse gifvit lif i hans inre; på duken sammanfölo de till ett. Hvarje minsta hörn af Josephsons lifsverk talar högt om den varma, oroligt skiftande stämningssmänniska, som han var. Intet däri är kallt, intet är objektivt. Det starka, sensationella elementet i hans konst, som jag i det föregående påpekat, har vid sin sida ett lika starkt emotionellt.

Josephson föddes ungefär på samma tid som romantikens stolta fantasiskepp aftacklades och ombyggdes för nya, mera praktiska ändamål. Den gyllne gallionbilden och öfriga fantasifulla symboler, som smyckat det, hade redan under de sista djärfva upptäcktsfärderna öfver hafven slungats öfver bord — såsom onyttigt kram; det återstod nu bara att fullända förstörelsen. Fartyget gråmålades utan och innan och inreddes efter naturalismens fordringar. Hädanefter skulle det endast göra regelbundna turer i kända farvatten; äfventyren voro slut. Men svallvågorna från alla de förutgående, vilda färderna hunno först på 50- och 60-talet vår aflägsna kust och kastade där upp en del spillror af de försmådda gyllne prydnaderna. Bland dessa spillror hämtade den tidens ungdom näring för sin själ. Josephson hörde till denna.

En konstnärs själ tar, i kanske ännu högre grad än hans öga, intryck för hela lifvet af de verk, hvarmed den under första ungdomstiden, då känslorna äro friskast och sinnet mottagligast, kommer i beröring. På

Josephsons ovanligt känsliga natur utöfvade romantiken ett outplånligt inflytande. Man kan säga att han var född och uppfödd till romantiker — i detta ords ursprungliga bemärkelse. Han ägde romantikerns upprörda blod i sina ådror, han ägde riktningens starka dragning till allt hvad fantasi och stämning hörer — han hade riktningens böjelse för historia, legender, sagor — dess dyrkan af Shakespeare. Med Shakespearekulten följde smaken å ena sidan för det våldsamma, å andra sidan för det naiva, älskliga. Josephson besatt redan af naturen dessa två sidor af det shakespearska lynnet. Han var våldsam i sina känslor och i dessas yttringar, ena stunden sjudande af lefnadslust, öfversvallande af entusiasm, lågande af tro på sig själf, på sin sak, på sina vänner, på hela världen, andra stunden öfvermåttan dyster eller vild af harm, sårad af alla de små, giftiga nålstygn, som hvardagsmänniskorna alltid hafva till hands åt stämmingsmänniskan, denna oppositionsnatur, som icke kan hålla sig inom skrankorna för den allena saliggörande korrektheten. Men under den våldsamma ytan, längst inne i honom bodde en vek, själfullt fin natur. Han var så rädd om denna, så blyg för den, så orolig, att den skulle profaneras, att han ofta afsiktligt dolde den under en täckmantel af grofhet, hvilken kommit mången att se ytligt ensidigt på honom. Han älskade med sin ena natur det praktfulla, sydländskt glödande, det bullrande, passionerade, vildsinta, uppjagade — det starka skrattet liksom smärtans ångestskri. Med den andra älskade han det naiva, det lekfulla, det innerliga, det blidit drömmande, det nordiskt vemodiga — det skälmska leendet och den hjärtnupna sucken. En ung skald, som anmälde den år 1888 utkomna diktsamlingen "Svarta rosor", fällde om författaren-konstnären det yttrandet, att han tycktes bära söderns brand i sin högra hand, nordens vemod i den vänstra. Dessa dikter åskådliggöra också på ett verkligen målande sätt de bägge ytterligheterna i konstnärens temperament. Så se vi t. ex. det våldsamma och praktlystna hos honom i den granna början till dikten "Liten Faun födes":

Solen slog
himlen röd
med sin glöd
bakom skog.

Där kaskaderna rulla och fly,
najader gunga, tritoner gny,

ha, ha, ha! under träden dansen går,
nymf och satyr i skogen fira fester,
smidiga steg, kärleksdruckna gester,
draken i grottan med vingarna slår.

Den motsatta sidan hos konstnären kunna vi se i en dikt som "Vildblomma", hvilken börjar älskligt:

Vildblomma, vildblomma, nyckfull och fin,
lyss till en osynlig lyra,
fjärilar svärma ikring dig och bin,
öfver din stjälk går en myra.

Här går versen på tå, lekfullt dansande menuett inför den lilla ängsblomman. Jag skulle vilja göra ännu en mängd citat ur Josephsons många dikter, både ur de utgifna och de outgifna, för att tydligare åskådliggöra hans hjärtas många och rika stämningar; jag skulle därvid vilja beröra de naiva, känsliga melodier han komponerat till flera af dem, men jag har ju i denna uppsats att företrädesvis hålla mig till honom som målare och måste hejda mig.

En konstnär, han må af födseln äga en aldrig så stark personlighet, lefver icke oberörd af sin samtids strömningar. Josephson är en romantiker, som framlefvat största delen af sin konstnärsbana midt uppe i naturalismen. Hans arbeten bära också ofta prägeln af slitningar mellan de två riktningarna, äfven om han lika ofta lyckas förena dem bägge till helhet. I likhet med naturalisterna hämtade han sina ämnen oftast direkt från verkligheten, men i uppfattning och framställning af dessa ämnen skilde han sig väsentligt från dem. Han använder icke deras analyserande, specialiserande metod, som framhäfver det individuella hos människan på det typiskas bekostnad, samtidigt med att den binder den måleriska effekten vid en bestämd minut på dagen. Han *generaliserar* i allmänhet liksom naturalisternas föregångare. Han fäster sig mera vid det allmänmänskliga draget hos individen än vid de drag, som göra individen till en och ingen annan. En beundrare af Josephsons konst yttrade nyligen till mig om den kanske mest betydande af hans s. k. naturalistiska taflor, "Smederna": "Det är förunderligt, jag har ju sett den taflan många gånger och öfvertygat mig om, att den endast har tre figurer, af hvilka en är en gammal käring, men alla gånger jag hemma tänker på taflan, så ser jag

en stor, ständigt växande skara af smeder för mig, och det förefaller mig, som om han målat en hel människoklass, nästan en människoras.“

Den mannen slog hufvudet på spiken. Ernst Josephson har i dessa två solbrynta, grinande representanter för en under söderns lyckliga sol lefvande arbetsklass skildrat, som generellt begrepp, den af civilisationen oberörda, om pessimism okunniga *människan*, hvilken känner sig lycklig bara öfver att vara till och vara mätt. Man kan af det öfver-



Ernst Josephson.

En skandal i societeten (ofullbordad).
Tillhör Klas Fähræus.

svallande goda humöret i denna målning sluta till att Josephson själf känt sig icke så litet dragen till dessa stora, oförställda, lefnadsfriska naturbarn, som äga svällande muskler och grofva senor, styrka nog att krossa en spinkig, förfinad öfverklass, men lefva omedvetna om sin makt, öfverlyckliga i sina trasor.

Till och med i porträtten se vi allt som oftast Josephsons lust att generalisera. Österlinds porträtt visar oss den stolte, om seger drömmande unge konstnären, hvilken med blicken mäter gränserna för det rike han skall intaga. Fru Geijerstam visar oss den blifvande modern, förstföderskan,

...som med förhoppningens blå ögon skådar in i framtiden. Systemens porträtt visar den beställsamma husmodern, som med arbetskorg i hand glider genom



Ernst Josephson.

Spanska smeder.
Tillhör Nationalgalleriet i Kristiania.

våningen. Renholm är reportern, Staaff är redaktionsmannen. Porträtt-
likheten, hur stor den understundom är, kommer vanligen i andra rummet.
Det objektiva träder som alltid i Josephsons arbeten tillbaka för det subjektiva.

Betecknande för Josephson är, att han aldrig kände sig dragen till vår f. d. idol, Bastien Lepage, det objektiva naturåtergifvandets mest typiske representant, mannen på modet under slutet af 70- och början af 80-talet — han, som ville, att hvarje hörn af en tafla, hvarje grässtrå skulle vara ett exakt porträtt. Dylik konst, som uteslöt all fantasiens inblandning, alla subjektiva utläggningar lämnade Josephson kall. Han erkände det också högt och utan omsvep midt i den krets af svenska målare, som en gång stod beundrande samlad framför Bastiens "L'amour au village". Impressionisterna vunno mera hans sympati, men det försök, som någon gång gjorts här hemma, att inregistrera honom i deras led, för att äntligen få en etikett på honom, har misslyckats. Han sympatiserade med deras breda, koncentrerade framställningssätt, möjligen också med den ansats till klarare färg, som de — tyvärr med uppgifvande af de egenskaper hos färgen, som Josephson satte högst: djup och saftighet — gjorde i sin konst. För deras begränsade program, för den bannlysningsbulla, som de i kompani med naturalisterna utslungade mot allt hvad fantasi heter, närde han afgjordt förakt. Om naturalisternas och impressionisternas af bittra naturnödvändigheter begränsade färgskala måste stöta hans vid starkare sensationer vanda färgsinne, så måste i ännu högre grad deras begränsade ämnessfär stöta hans efter starka emotioner längtande håg.

Det var därför endast skenbart som samtidens konstriktningar slet Josephson öfver i sina armar; i hemlighet gick han år efter år och lät fantasien spinna på det färgrika mönstret till en drömsyn. I hemlighet var realisten — skönhetsdyrkare. Många år innan Hans Alienus öppet predikade den gamla, evigt unga skönhetsläran, gick realisten Josephson och bar på liknande tankar. År 1872 under ett uppehåll i Eggedal i Norge hade han plötsligt fått se den syn, som sedan i årtal skulle sysselsätta hans fantasi. Den hade först tagit gestalten af en yngling, som i ett nattlandskap till en brusande älfs musik eller till Näckens harpotoner spelade sin ömma längtan på gigan.

Gossen var blott min egen fantasi —
Näcken var forsen, som brusade förbi
och stänkte sitt skum på min kind

skref han samma år i ett bref till modern, hon som kände hans hjärtas vekhet.

Ynglingen var icke blott hans egen fantasi — det var *han själf*. Om Josephson hade det gemensamt med 20-, 30- och 40-talets nyromantiker, att han älskade fantasien och det fantastiska öfver hufvud taget, så hade han det gemensamt med den nyaste romantiken, våra dagars s. k. symbolism, att han hellre vände sin inbillningskraft inåt än utåt, hellre gick på upptäcktsfärder i sin egen, inre, upprörda värld än på äfventyr och spaningståg öfver tidernas vida haf ut och bort mot lockande exceptionella förhållanden. Med andra ord, han använde fantasien för att med dess hjälp kläda sina egna, intimaste känslor i en symbolisk form.

I tolf år gick Josephson och bar på sin dröm. Ynglingen från 1872 for vida omkring i världen under den tiden, lefde dock mest såsom realist i Paris. Han hade några och stora framgångar, men ännu flera motgångar, motgång på motgång. Han såg ej lifvet så ljust längre — världen var grå, och skönheten tycktes icke vilja trifvas ibland verklighetens vedermodor. Drömsynen förvandlades småningom. Hans skönhetslängtan ändrade form, förvildades, stegrades från en stilla suck om natten till ett smärtans skri på högljus dag. Det blef på samma gång den skapande konstnärens skri under födslovåndan. — Barnet, som föddes, var "Strömkarlen", och var, som det snart skulle visa sig, för tidigt födt — för oss. För honom var det där-
emot sent nog. — Å, det löje det väckte, detta i förtid födda barn, detta ociviliserade naturbarn, som icke skämdes för att lägga sin faders vilda, upprörda känslor i dagen midt i kretsen af en publik, som lärt sig att i lugn själfbehärskning se tecknet på sann bildning! Men forsen är en vilde! — Kunde Josephson väl förfina den vilda forsens representant? Kunde han också ljuga om sina egna vilda känslor? Nej, det kunde han ej, och därför fick han finna sig i att "Strömkarlen" verkade groteskt komisk på de "bildade". I en vetenskaplig uppsats om sinnesrörelser läser jag: "De s. k. vilda folkens häftiga, ostyriga åtbörder vid sinnesrörelser äro, som bekant, för oss groteskt komiska." — Däri tror jag vi kunna finna åtminstone *en* förklaring på, hvarför folket skrattade.

Andra förklaringar saknas ej. När Lombroso säger, att de stora genierna alltid förena en Don Quixotes och en Sancho Panças naturer, säger han en sanning, ty på samma gång de äga undantagsmänniskans intuition och fantasi, äga de hvardagsmänniskans nyktra objektivitet. Josephson ägde alltför litet af Sancho Pança, för mycket af Don Quixote.

Han var framför allt fantasimannen, stämningmänniskan; han saknade i mer än ett afseende sinnet för verklighetens proportioner. Han saknade sinnets jämnmått. Hans konstverk ge ofta intryck mera af sublimes rop än af



Ernst Josephson.

»Näcken» (målad några år tidigare än »Strömkarlen».
Tillhör konstnären G. Pauli.

behärskade melodier. Dessa rop gingo oförstådda öfver den samtida publikens hufvud, men tränga däremot fram till en senare tids vidgade förståelse.

Å sid. 73 har meddelats en afbildning af den omtvistade »Strömkarlen» (den senare upplagan af »Näcken»); ynglingen med de af yrsel förvridna

anletsdragen. Dessa halfslutna, nästan Brustna ögon visa oss paroxysmen på dess höjdpunkt. Denna gapande mun med läppar i stelkramp talar tydligare än med ord om smärta och vild ekstas i förening. Man ser i dessa drag, hur den förtviflade kampen närmar sig en upplösning. Det sista stråkdiraget, i hvilket ännu en rest af tro och hopp lefver kvar, skär vibrerande genom rymden. Öfverröstande forsens larm ropar det högt mot himlen en bön om befrielse från outhärdliga kval. I nästa minut skall handen mattas; vattnets öfverväldigande tonmassor skola dränka de spröda toner, som ännu våga sig fram under den numera endast mekaniskt arbetande stråken. Ett ögonblicks lycksalig afdomning skall sänka sig öfver de ekstatiska anletsdragen — — — så börjar kampen på nytt, andens eviga kamp med materien.

Som kontrast till "Strömkarlen" meddelas här en af Josephsons teckningar från hans sista period — hans sjukdomstid. I denna teckning — "Blommans själ" lyder titeln — andas allt ett stilla, resigneradt lugn. Den vilda längtan har förbytt i tyst, innerlig trånad. En yngling leker fram blida toner på ett fantastiskt strängaspel i skyddet af en underlig, exotisk blomväxt, som breder ut sin jätteprakt vid stranden af ett okänt haf. Solen sjunker vid horisonten. Ynglingen, strängaspelet och blomman bilda en enhet tillsammans, deras känsliga linjer fläta sig sinnrikt in i hvarandra, växa som en organism ur jordmån. Jag afhåller mig från att kritisera de mot vanlig mänsklig anatomi stridande formerna hos ynglingen; jag nöjer mig med att framhålla bildens djupa själfullhet och frid.

"Strömkarlen" är och blir emellertid det starkaste uttrycket för den varma öfversvallande personlighet, jag här vågat mig på att skildra. Där finnas många af hans fel, jag tror mig icke vara blind för dem, men där finnes tydligare än i något annat af hans arbeten hans största förtjänst: hans starka skönhetslängtan. Den violin, som med sina toner skulle göra denna längtan uppenbar för allt folket, måste vara af en ideell materia, härligare än oljefärgen med all sin rika glans, sitt sken och sitt spel. Den skulle vara af guld — och så förgyllde konstnären den.

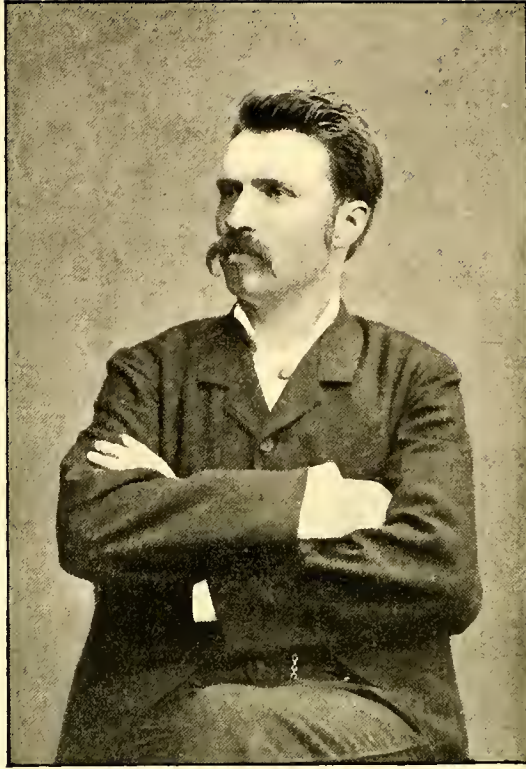
I den violinen mötes Josephsons starka sensationella natur med hans lika starka emotionella. Den är en symbol, han omedvetet byggt åt dem bägge. Den violinen spelar högt och passioneradt för dem, som kunna höra det — men också endast för dem — hans vilda, svärmiska längtan, hans bittra, svidande kval; den spelar dem icke på en känd folksmelodi

utan med toner från hans eget sargade hjärta. Men violinen är af guld — den är *dock* af guld. Hans praktlystna, färgtörstande öga har under all längtan och all smärta, under alla de våldsamma stämningar, som slagits om hans lätrörda själ och sjungit sina förföriska sånger i hans blod, likväl lefvat i en skönhetsvärld, som bjudit honom rikare fröjder, än som komma på de människors lott, hvilka oafvändt lefva med ögonen fyllda af verklig-
hetens grå dager, undergifvet lyssnande till spårvagnsklockornas och gatubullrets jäktande musik.



Ernst Josephson.

Blommans själ.



Per Hasselberg.

Född vid Ronneby 1850, död i Stockholm 1894.

(1894.)

»Människans utveckling är hennes frigörelse; den består i att hennes egen tankes, känslas och viljas lif förökas. Trångsynthet och dumhet är det förnedringstillstånd, från hvilket all uppfostran borde sträfvä att frälsa människorna.»
William Channing.

Hvar och en som kommit i beröring med Per Hasselberg medför från honom det outplånliga minnet af en *karaktär*: en enhetlig, frigjord personlighet, hvars lefnadsbana går i en enda rak, stigande linje. Från en flitig, ärelysten handverkare utvecklas han steg för steg till en djupt

tänkande, själfmedveten konstnär. Det: att tänka, ansåg Hasselberg vara hvar människas viktigaste kall, hvilken hennes ställning i lifvet än var. För honom fanns det endast ett slag af upphöjelse, och denna var af andlig natur. Ingen yttre ställning kunde i hans ögon gifva människan värdighet; det var människan, som gaf sitt arbete och sin ställning dess värdighet.

Redan med hjälp af sina tidigaste funderingar och iakttagelser som handverkare lägger Hasselberg grunden till en hel lifsåskådning, hvilken sedermera utvecklade leder honom hans lefnad igenom, och hvilken han in i det sista försvarar med hänförelsens värme. Intet på hans väg var så ringa, att det ej gaf honom tillfälle till eftertanke. Liksom snöbollen växer, när den rullas i snön — så tillväxer Hasselbergs tanke, en gång väckt till verksamhet, med nya och åter nya personliga tankar, hvilka knöto sig till den första. Hans utpräglade personlighet gaf dem alla samband och enhet. Den själfständiga lifsåskådning, som blef resultatet af detta tänkande, är en af de faktorer, hvilka mäktigast bidragit att förläna Hasselbergs väsende dess säregna prägel, och i den känsla af djup aktning, som följer hans minne, har den sin icke ringa del.

Hasselberg var i tankar och åsikter lika modern, som han var starkt personlig. Sina lifligaste intryck hade han mottagit under den långvariga vistelsen i Paris. Hans uppfattning af lifvet var sålunda allt igenom demokratisk och i vissa delar äfven utprägladt materialistisk. Det är ej min mening att här sysselsätta mig med hans rent spekulativa idéer, hur originella dessa än ofta voro — t. ex. de om allt varandes beroende af två principer: fördelningsprincipen och utjämningsprincipen, något som han ständigt förfäktade. Hvad jag däremot vill uppehålla mig vid är de af hans idéer, hvilka närmast sammanhänga med hans egen utveckling, och som hans lif illustrerar.

Från arbetare till konstnär; från maskinmässigt släp till själfständigt skapande; från arbetet som en tung plikt till arbetet som lifvets glädjekälla och jagets befriare — arbetet som den store lifsbejakaren. Så torde den ledande principen i Hasselbergs åskådning kunna uttryckas. Fienden i samhället var det slafviska, själlösa arbetet, hvilket ej förmådde skänka sin utöfvare glädje eller höja honom i egna och andras ögon, det arbete, som gjorde arbetaren till en maskindel och därmed aflägsnade

honom så mycket mer från — konstnären. Ty konstnär, det var i Hasselbergs ögon det eftersträfvansvärda målet för hvarje arbetare. Något af konstnär kunde hvar arbetare, åtminstone hvar handverkare, bli. Finge denne endast tillfälle att sätta in aldrig så litet af sin personliga vilja och ärelystnad i det han utförde, vore han redan på väg mot det målet. Förmåga skulle ej fattas den allvarligt sträfvande; förmågan hade ju kommit till honom själf, den obetydliga snickarlärningen. Det arbetaren frambringade hade ett långt större värde, när man kunde finna en aning om skönhet däri, arbetet kunde för resten vara stort eller litet, en väldig byggnad eller en liten stöfvel. Människorna sågo i allmänhet på "det sköna" såsom något sekundärt, visserligen behagligt, men i grunden tillhörande lifvets lyx. Detta berodde på bristande kunskap, om hvad skönhet är. Godhet, ändamålsenlighet, styrka, själfständighet, djärfhet, samhörighet voro begrepp bland många andra, som icke kunde skiljas från det enhetliga begreppet: skönhet. Skönhet vore alltings slutliga mål, det ständigt föresväfvande idealet i fråga om allt mänskligt framåtskridande, all utveckling, individens likaväl som samhällets. Utvecklingen gick från kaos till harmoni, från omedvetenhet till medvetande, från karaktärslöshet till karaktär, från oformlig mångfald till välformad enhet — till skönhet. För stort som för smått gällde samma utvecklingslag, och från den blifvande harmonien finge intet och ingen vara utestängd. En rätt förstådd och medveten skönhetsdrift hos människorna skulle blifva framåtskridandets bästa eggelse.

"Inskränk maskinarbetet till det minsta möjliga," utropade Hasselberg ofta, "det förnedrar arbetaren och arbetet och i många fall äfven konsumenten." Hvad Hasselberg egentligen klandrade var den moderna industrialismens arbetssystem, hvilket låter en arbetares hela uppmärksamhet lifvet igenom tagas i anspråk af en liten obetydlig specialitet inom en industrigren, medan det icke lämnar någon utvecklingsmöjlighet för hans öfriga förmögenheter, hans personlighet. Hans förtröstan var också att detta system icke länge skulle kunna hålla sig uppe. Samhället skulle af själfupphållelsedrift, om ej af humanitetsskäl, förr eller senare tvingas att läsa dödsdomen däröfver. All verksamhet, som ej höjde individen, förnedrade samhället. Hasselberg kunde aldrig se på ett arbete, hvilket det än var, såsom något, hvilket angick endast de få, som närmast hade därmed att

skaffa. Hans öppna blick såg, hurusom äfven det minsta ting står i ett oändligt antal förhållanden till alla öfriga, och hur världsutvecklingen i dess helhet är beroende af dem alla. Detta ville han också, att arbetaren skulle se och ständigt hafva för ögonen. Så länge denne betraktade sin verksamhet såsom något isolerad, hvilket ej hade samband med allt annat arbete, lefde han i trångsynthetens och dumhetens förnedring.

Arbetaren behöfde bildning och upplysning, men icke bildning såsom en lyxartikel, fristående från hans dagliga arbete och en kontrast till detta, utan bildning såsom ett komplement till arbetet, belysande detta, höjande arbetaren till medvetande om den betydelse och det ansvar han ägde i den stora utvecklingens gång. Alla, kropps- och själsarbetare, skulle genomträngas af denna åskådning, och alla skulle se delen: sitt arbete, i belysning af det hela: utvecklingen. På det viset skulle allt arbete kunna verka sporrande och intressegivande, och hvarje verksamhet kunna bilda utgångspunkten för en individuell världsåskådning. Människans arbete skulle blifva det centrala i hennes lif, men från sitt arbete skulle hon blicka ut öfver världsalltet; hon skulle se de relationer, i hvilka hennes arbete stode till andras och hur dessas arbete i sin tur stode i relation till åter andras, och hur allas arbete på olika vägar grepe in i hvartannat och samfällt bestämde öfver det stora helas fysionomi. Härigenom skulle arbetaren alltid äga en stämningsfull bakgrund till sin dagliga sysselsättning, och anden skulle utvecklas på samma gång som handen. På andens utveckling berodde individens upphöjelse. Det egna jagets frigörelse, den själfständiga karaktärens utbildande skulle bli en plikt för arbetaren, men genom att vidga sin blick, så att den omfattade hela tillvaron i dess stora drag, skulle han samtidigt befästa den solidaritetskänsla, utan hvilken hjälp en allmän individuell frihet icke skulle kunna tänkas förenlig med det stora — kanske ouppnåeliga, men likväl alltid lika eftersträfvansvärda slutmålet: en allmän harmoni, en allt omfattande skönhet.

Med dessa åsikter gällde Hasselberg för att vara socialist. Hur stora sympatier han än hyste för vissa af socialismens idéer, torde det dock vara omöjligt att i någon förut gifven form inpressa Hasselbergs åskådning. Därtill var han i sitt tänkande alltför personlig och isynnerhet en alltför stor älskare af individuell frihet. Närmast torde väl Hasselberg i sina tankar om arbetarfrågan vara besläktad med den af mig nämnde

Channing, och i kanske än högre grad med den kände konstfilosofen Ruskin, ehuruväl Hasselberg hvarken kände till den enes eller andres verk. När Hasselberg utvecklade sina åsikter, hade man alltid en lyftande känsla af, att bakom ordet stod en man, som talade ut från egen erfarenhet, en man med vördnadsbjudande själfbildning, en man som trots ofullständiga kunskaper likväl tillägnat sig stora och omfattande sanningar. Dessa förde han aldrig till togs af tom skrytsamhet utan af brinnande öfvertygelse om vikten af, att alla genomträngdes af desamma.

Jag hoppas att jag i mitt försök att sammanföra Hasselbergs tankar till en lätt öfverskådlig enhet lyckats något så när klargöra den ledande principen i dem. Då Hasselberg saknade konkret åskådningsmaterial, ägde han icke i sitt tal den tydlighet, hvilken genast kom de åsikter han utvecklade att te sig som ett afrundadt helt. Detta berodde dock mindre på någon tankens oklarhet än på bristande kunskap om lämpligaste sättet att handhafva det ler, hvarmed den plastiska frasen formas. "Ce qui se conçoit bien, s'exprime clairement" är ett påstående, hvilket användt som kastvapen icke alltid träffar målet. De som i otåligheten öfver Hasselbergs ideliga tummande på ord och meningar kände lust att använda det mot honom, gjorde sig därmed skyldiga till en tanklös orättvisa. All Hasselbergs bokliga bildning var eget förvärf — en belöning han gaf sig efter dagens möda. Under de få fristunder han unnade sig, hade han dessutom så mycket att beställa; bland annat gjorde han, mekaniska uppfinningar. Den sinnrika "punkteringsmaskin" han konstruerat för att underlätta det själlösa arbetet med punkteringen af de marmorblock, ur hvilka en bildhuggares verk förklarade uppstå, ger ett godt vitsord om hans förmåga som uppfinnare. Till dylikt arbete ansåg Hasselberg maskiner vara goda nog. Under sina fristunder fann Hasselberg därjämte vanligen ett kärt tillfälle att i handling ådagalägga, i hvilken grad han var genomträngd af den *solidaritetskänsla*, han skattade så högt i sina teorier. Vackrast torde denna ha tagit sitt uttryck i den oinskränkta hjälpsamhet han visade mot alla och en hvar, som han trodde på något sätt kunde behöfva hans hjälp. Någon tacksamhet för sina tjänster ville han aldrig veta af, då redan den subjektiva känsla af makt, som förmågan att hjälpa ger, syntes honom vara lön nog. Den tjänst han helst visade sina vänner, bestod uti att skaffa dem *arbete*, när någon af dem saknade sådant eller

visade sig oföretagsam. Hans ovanligt praktiska sinne kom honom härvidlag till pass. Alltid rädd att göra något intrång i sina vänners personliga frihet gick han emellertid i sitt tjänstenit till väga med en hänsynsfullhet, som ofta fördubblade hans besvär, ett så mycket vackrare bevis på hans högsinnet.

Arbeta! Det var Per Hasselbergs lösen i lifvet. Han såg alltid med ett medlidsamt löje på de konstnärer, hvilka gingo och väntade på "inspiration" för att "komma i arbete". För Hasselberg var inspirationen icke något, som man hade tid att "gå och vänta på", den skulle för den verkliga konstnären komma under arbetet liksom aptiten — enligt ordspråket — kommer medan man äter. Ju mer någon gick omkring och ropade på inspiration, dess säkrare kunde man vara på, att där ingen fanns. Arbeta! så skulle den komma. Hasselberg föraktade det i våra dagar allt mer tillväxande konstnärsproletariatet, som hellre går och svälter med sin betydelösa konstnärstitel, än det tager itu med ett praktiskt arbete till exempel inom konstindustrien. Allt förnämt särskiljande på konst ifrån annat arbete var för Hasselberg, som ju förfäktade den åsikten att konsten borde tränga så djupt ned i allt arbete som möjligt, någonting liknande ett brott. Ingen titel i världen klingade heller i Hasselbergs öra härligare än den enkla: "arbetare". Han förstod också att, hvar gång han nämnde densamma, adla den genom en ömhet i sitt tonfall, som kom den att stråla inom en gloria. Betecknande för Hasselberg är det svar han en gång gaf mig, då jag i ett anfall af modfälldhet uttalade ett tvifvel om, huruvida "Konstnärersförbundet", som vi bägge tillhörde, verkligen i längden skulle kunna vinna något med sin opposition mot Konstakademien. Hasselberg såg först allvarsamt på mig; därefter erinrade han mig om den paragraf i förbundets stadgar, som gör det omöjligt för dess medlemmar att mottaga akademiska titlar och utmärkelser, och så tillade han: "Skulle vi också icke lyckas vinna något annat med vår opposition än lära allmänheten, att man kan göra framstående konstverk utan att inneha några officiella titlar eller någon yttre ställning, så ha vi redan därmed utträttat något, som i vårt byråkratiska samhälle har mer att betyda för framtiden än hvilken som helst reform inom akademiens skola." Dessa ord torde tydligt nog ådagalägga, hur djupt rotadt det demokratiska sinnelaget var hos Per Hasselberg.

Och denne utpräglade demokrat tillhör dock inom konsthistorien adeln — ty han var konstnär född.

*

Hvad som utvecklade snickargesällen Per Hasselberg till konstnär var icke, såsom han själf ofta envist gjorde gällande, enbart en vaken och outröttlig arbetsflit. Det var i ännu högre grad den lyckliga föreningen af ett allvarligt och trots all materialistisk tendens ofta *djupt poetiskt* tänkande — med en medfödd känslighet för *formens skönhet*, så stor, att den torde komma honom att bland svenska skulptörer intaga platsen närmast Sergel.

Under världsutställningen i Paris 1889 gick jag händelsevis i sällskap med Hasselberg genom den italienska snickeriutställningen. Det var en genväg jag ofta förut tagit ut till den bakom liggande Cairogatan med dess lockande, färgrika lif. Denna gång blef det icke någon genväg, jag minns aldrig om vi kommo fram till Cairogatan. Vid hvarje steg inom den afdelning, där vi befunno oss, stannade Hasselberg. Hvarje föremål gaf honom anledning till djupgående reflexioner öfver formens problem. Skarp kritik och väl öfvervägdt beröm aflöste hvarandra. Det var en hel föreläsning jag fick mig till lifs och säkert en af de intressantaste jag varit med om. Här var Hasselberg fackman i lika hög grad som inom skulpturafdelningen i konstpalatset midt emot, och här — i hans eget rike — lade hvarje föremål, han betraktade, honom ord i munnen, hvilka med en mejsels skärpa gafvo hans tankar klar relief för mina ögon. Under hans tal föreföll det mig, som om en vänlig hand åt mig öfverräckt den gyllene nyckeln till en ny undervärld: de sköna formernas, från hvilken jag i min ensidiga dyrkan af färgen intill dess varit så godt som utestängd.

Att söka något utförligare nedskrifva Hasselbergs tankar i denna sak, vore detsamma som att ge sig på att skrifva en formens filosofi. Då jag hvarken äger Hasselbergs karaktäristiska terminologi eller hans auktoritet härvidlag, tror jag mig göra bäst uti att afstå därifrån. Säkert skulle mitt sammanförande till ett slags enhet af Hasselbergs tankar om formen göra ett så magert intryck, att det alls ej gaf någon idé om den mäktiga fullhet, hans tanke ägde på detta fält. De möbler, stolar, bord, skåp, speglar,

dörrstycken etc. vi tillsammans skådade blefvo för mig medan han talade förvandlade till lefvande organismer, liksom den mänskliga bestämda att i sina formers *ändamålsenlighet* äga den första betingelsen för sin — skönhet. Själfva stommens, det vill säga grundformernas, skönhet var det första villkoret för ett gillande uttalande från Hasselbergs sida. Ornamentiken tillkom endast för att ytterligare höja, accentuera och värdera dessa grundformer; den hade därvidlag att strängt rätta sig efter hvarje forms vikt i ensemblen, efter dess plats och dess natur i öfrigt, framför allt efter materialets egendomligheter. Aldrig fick ornamentiken, äfven i sin största och djärfvaste rikedom, öfverrösta grundformerna eller fuska bort dem för ögat. När en välskapad kvinna smyckade sig, var det för att ytterligare framhäfva sin skönhet. I fråga om en konstnärlig möbel spelade ornamentiken en liknande roll med dessa smycken; de skönaste smycken kunde lika litet göra ett oformligt och oändamålsenligt ting välformadt, som de kunde göra lytta kvinnor välskapade. Men därmed fick det också vara slut med hvarje likhet mellan ornamentik och lösa smycken, ty hvad ornamentiken framför allt annat icke fick verka var: „påhängd“; den skulle växa organiskt fram ur de stora grundformer den prydde — den skulle verka lika oskiljaktig från dem som de små krusiga böljorna eller de stora stormvågorna från hafvet.

När Hasselberg talade om formen af ett skåp, eller när han talade om formen hos en kvinnlig staty använde han med lika stor kärlek det franska ordet *volupté*, för att därmed beteckna den egenskap, såväl i fråga om formkomposition som i fråga om själfva handtverket, hvilken han ansåg tyda på högsta sinne af formskönhet. Michel Angelos konst bar alltigenom prägel af denna formens „*volupté*“. Den talade högt ur alla hans verk, särskildt ur hans bildstoder, ur dess stora, flytande linjer, ur dess voluminösa formmassor, upptornade och afrundade som åskmoln, ur dess stolta och pompösa poser, ur hela den breda och dock så knutna stil, som Michel Angelo uppfunnit och hvars ideal var stoder så afrundade och slutna kring sig själf, „att de kunde rullas utför berg utan att några bitar skulle slås af på vägen“. Hasselberg anförde gärna detta uttalande af Michel Angelo om idealet för skulptur; med det kritiserade han detta förfärliga sprittande med armar och ben i alla väderstreck, som är så utmärkande för vår tids skulptur — och så oplastiskt.

Liksom Hasselberg inom skulpturen hatade alla sådana "strålformade" figurer, så afskydde han inom möbelindustrien alla onödigt utstående eller lösa sirater, hvilka kunde förtaga det intryck af knuten fasthet och styrka hos ett föremål, som han ansåg vara väsentligt för dess skönhet. Torrhet och kantighet var också ett ondt, som borde undvikas; genom omväxling af raka och svängda linjer kunde man ernå denna "afrundning utan slapphet", som först gjorde ett föremåls form till en "volupté" för ögat, liknande den man inom naturriket erfor inför den starka, friska människokroppen. Ett konstföremål skulle framför allt ge intryck af att vara ett samladt, afrundadt och organiskt helt, till alla delar lämpadt efter ändamålet och materialets beskaffenhet.

Genom Hasselberg fick jag klart för mig, hur nära lagarna för formens skönhet inom industrien äro förenade med lagarna för de organiska naturformernas, särskildt människokroppens skönhet, hvilken det är skulptörens specialitet att åskådliggöra. För Hasselberg fanns heller icke inom de sköna formernas värld någon klyfta, som skilde konstens område från industriens. Han förfäktade ifrigt den åsikten att alla, som i sitt arbete hade att vinnlägga sig om formens skönhet, den obetydligaste handverkare likaväl som konstnären, skulle inträngande studera *människokroppen*, för att genom den förädlade kunskapen om tillvarons högsta former lära känna de lagar, hvilka i mer eller mindre grad härska öfver all formskönhet. Människokroppen var formkunskapens störste läromästare.

*

Hos en man med så utprägladt sinne och intresse för den yttre formen som Hasselberg, äga naturligt nog äfven idéer och känslor en stark benägenhet att taga kroppslig form. Skulpturen var därför Hasselbergs naturliga känslospråk.

Jag har i det föregående nämnt att Hasselberg hyllade den materialistiska världsåskådningen. För icke känslomänniskor torde denna i allmänhet utesluta all håg för mystik och därmed möjligheten till poetiskt tänkande. För känslomänniskan Hasselberg var det icke så; han fann inom gränserna för denna åskådning ett poetiskt fält, hvilket, att döma efter hans verk, var det som bäst lämpade sig för honom att bruka. För Hasselberg existerade det en *naturdrifternas* och *naturkrafternas* poesi,

rikare än hvarje annan, stundom skär och vek, stundom vild och gripande, alltid intresseväckande och vördnadsbjudande som dess stora moder: naturen själf. I Hasselbergs känsliga inbillning skapade denna poetiska syn på naturen gång på gång kroppsliga väsen, formade efter människans beläte. Hans konstskickliga hand hjälpte sedan de hårda, klumpiga marmorblocken att imitera dessa väsen i deras mjukaste rörelser. "Snöklockan", "Grodan", "Uppfinnaren", "Farfadern", "Näckrosen" äro olika uttryck för dels medvetna, dels omedvetna rörelser och drifter inom människan. "Ångan", "Elektriciteten", "Magnetismen", "Dynamiten" m. fl. dekorativa takfigurer i Fürstenbergs galleri äro symboliseringar i människohamn af naturens underbara krafter. Frågan om, hvar det medvetna slutar, och det omedvetna börjar inom människan, hörde till dem, som lifligt intresserade Hasselberg, och man ser detta intresse afspegladt i flera af hans verk.

I en liten vindskammare i ett af den bullrande världsstadens arbetarkvarter påbörjade Hasselberg år 1880 den staty: Snöklockan, hvilken med ett slag skulle af den flitige handverkaren göra en frejdad konstnär. Med ett yrkesstipendium å 500 kronor hade Hasselberg kommit från Stockholm till Paris i afsikt att stanna där två år. Medan hans hand i snickarverkstaden snidade stolsben, arbetade hans hjärna med idén till Snöklockan. Under sparade timmar lade han sedan upp sin figur i lera hemma på vindskammaren, där det enligt hans egen utsago var så trångt, att han nätt och jämnt kunde gå rundt om sitt arbete. Redan förut hade han emellertid där, likaledes på fristunder, utfört ett par figurer af mindre betydelse och till och med i en täflan för en vård på Runebergs graf vunnit ett första pris från Finland. Snöklockan blef gjuten i gips till salongen 1881, men i marmor uppstod den kort därefter i än fullkomligare skönhet. Det "snickararbeter" var så godt och medförde så mycken berömmelse, att det därefter inte längre kunde bli tal om några stolsben för dess upphofsman. Konstnärstiteln häftade nu också för alltid, med eller mot Hasselbergs vilja, vid hans namn.

Man har i Snöklockan sett en symbol af vårens uppvaknande, "smekt af sol och ljumma vindar". På fotstället fanns också — första gången den exponerades — inristadt följande af en fransman skrifna vers:

— Fleur de la neige, découvre ton sein du lien, qui t'empêche de t'épanouir! —
— Annonce sur la terre le grand reveil. Un baiser du soleil et tout respire.

Genom samtal med Hasselberg har jag dock upprepade gånger blifvit stärkt i den uppfattning, att Snöklockan närmast är att fatta som en symbol af den vaknande kärleksdriften, hvilken sliter omedvetenhetens bojor och fyller det späda kvinnobröset med aningar om den sols värmande kyssar, som heter kärlek. Stilla lyfter hon hufvudet; ögonlocken äro ännu slutna, liksom tyngdes de af drömmar, men i nästa stund skola de långsamt öppnas, och blicken skall söka ut i rymden för att finna den lycka, som



Per Hasselberg.

Snöklockan.

hägrat i drömmen. Stilla — med denna halft medvetlösa rörelse af handen, som så rörande väl uttrycker uppvaknandet — stryker hon locken från kinden. Den andra handen hvilar vid hjärtat, där den stora förvandlingen nu synes försiggå — där vid kärlekens annalkande flickans känslor bytas i kvinnans. Den ädla, kyska resningen på den späda gestalten lekamliggör den känslans renhet, som fortfarande lefver inom henne. Kärlekens heta kyssar ha ännu ej bränt hennes svala marmorpanna. Snöklockan talar ett känslspråk, som vi nordbor förstå bättre än andra. Den talar om den kärlek, som spirar ren i snöns hemland, i Norden.

Efter bilden af snöklockan lämnar det ena konstverket efter det andra Hasselbergs ateljé; numera ägde han en sådan. Fontänen i Göteborgs brunnspark med dess kvinnofigur "La semeuse" var väl det första af dessa. Själfva arkitekturen är smacker och elegant, men figuren är ett föga personligt konstverk, hur vacker den än eljest är. Det hela tillkom på beställning af Göteborgs stad, och jag tror ej Hasselberg någonsin var helt gripen af denna uppgift. "Vågens tjusning" kallar han sitt därpå följande arbete. Det framställer en kvinnofigur, som med ett fascineradt uttryck i blicken och med en på samma gång framåtskridande och tillbakaryggande rörelse i sin gestalt drages mot forsen, hvilken senare

åskådliggöres genom ett fragment af Näckens harpa vid hennes fot. Figuren är alltigenom känslig och ädel i formen; särskildt är dess dubbelrörelse fint och måttfullt uttryckt, men — och detta är ett viktigt men — utan rubriken i katalogen blir statyn oförståelig.

En allmän glädje blef det inom konstnärsläget i Paris den dag Hasselbergs "Farfadern" stod färdig i lera. Det var ett manligt verk, strängt i formen och djupt i tanken. Här hade Hasselberg med de enklaste medel lyckats i ett moment åskådliggöra kontrasten mellan den slumrande lifskraften i lifvets morgonstund och den likaledes slumrande kraften mot dess afton. Medan gossen i farfaderns knän visar oss den ännu opröfvade lifskraften, hvilken i sömnen ökar sin styrka, visar oss gubben den pröfvade lifskraften, hvilken efter lifvets hårda dust i sömnen äger en fristad. Gossen intar under sin lyckliga djuriska hvila den mest vårdslösa och obundna ställning — en slående kontrast till gubbens ännu i sömnen behärskade hållning, hvilken synes beräknad att vältaligt skildra den bundna kraften i dess höga ro. Gruppen var utförd med en bredd och en styrka, som bedårade åskådaren. Det fanns något af högheten i Michel Angelos Moses hvilande däröfver.



Per Hasselberg.

Farfadern.

För dem som sågo detta arbete i lera på Hasselbergs ateljé blef det en missräkning, när de en tid därefter sågo det gjutet i gips på salongen i Paris. Den hvita, ogenomskinliga gipsen hade gjort det hela klumpigare samt neutraliserat de mäktiga spåren af Hasselbergs formsäkra tumme, hvilka i den mjuka leran gjort sig så lefvande gällande. Draperiet kring gubbens länder hade blifvit märkbart tyngre och oböjligare. Hasselberg gjorde sedermera ett försök att reparera dessa fel direkt på gipsen, men det svårhandterliga materialet lade hinder i vägen för ett lyckligt resultat. Hans önskan var att själf få hugga gruppen i marmor och då i detta

material, som han så fullständigt behärskade, söka återvinna det lif, som gått förloradt i gipsen. Beställning på ett marmorexemplar kom också efter en tid, men Hasselberg var då redan så upptagen af annat arbete, att han såg sig tvungen att uppskjuta dennas utförande. Han uppsköt det tyvärr så länge, att under tiden den hjärtsjukdom, hvaraf han led, hann uppställa oöfverstigligare hinder därför. Emellertid är det mig en glädje att kunna nämna, att den mecenat, som gifvit den omtalade beställningen, efter Hasselbergs död öfverlätit densamma på Christian Eriksson, därvid följande en af Hasselberg på dödsbädden uttalad önskan. Det finnes således ett säkert hopp om att "Farfadern" skall uppstå till nytt lif i marmor, och kanske skall då den hänförelse, hvilken så oförgätligt grep Hasselbergs kamrater vid den första åsynen af detta hans hufvudverk, också komma en stor allmänhet till del.

Närmast efter "Farfadern" följer bland statyerna: "Grodan" — en i allo originell uppenbarelse, präglad af den mest osökta humor. Statyns ställning imiterar en grodas; till yttermera visso sitter på fotstället framför flickan en groda i samma ställning som hon själf. "Une grenouille" kallar fransmannen en flicka i slynåldern, däraf idéen. Statyn symboliserar det primitivt mänskliga — omedvetenhetens tillstånd. En bättre representant för det omedvetna än denna flicka, som med näsan i vädret och blicken riktad in i det blå intet, njuter tillvaron på samma sätt som grodan framför henne, kunde Hasselberg ej gärna finna. Hvad konstskicklighet i formbehandlingen beträffar, torde grodan vara det förträffligaste verk Hasselberg åstadkommit. Dess rygg är i marmorn utförd med en finess i detaljerna, som kommer åskådaren att formligen se, hur det spritter af lifslust i den unga kroppen. Oaktadt lifligheten och realismen i behandlingen äger statyn i sin helhet dock ett orubbligt plastiskt lugn och tillhör på intet sätt det slags realistiska genreskulptur, som man så ofta ser i Frankrike. Hvad Hasselberg lärde sig af franska skulptörer var teknisk fulländning; hvad han däremot ej ville lära af dem, och detta ländar honom till heder, var deras allt mer öfverhandtagande benägenhet att göra skulpturen "pittoresque", d. v. s. att gifva figurers ställningar och uttryck, draperiers fall, omgifvande föremål etc. denna lediga hållning, som man ser å målningar, och som där, tack vare bakgrunden och en konkret stil i öfrigt, äger sitt berättigande. Skulpturen är, oaktadt den framställer

formen handgripligare än måleriet, en mycket mer abstrakt konst — med strängare fordran på idéell stil.

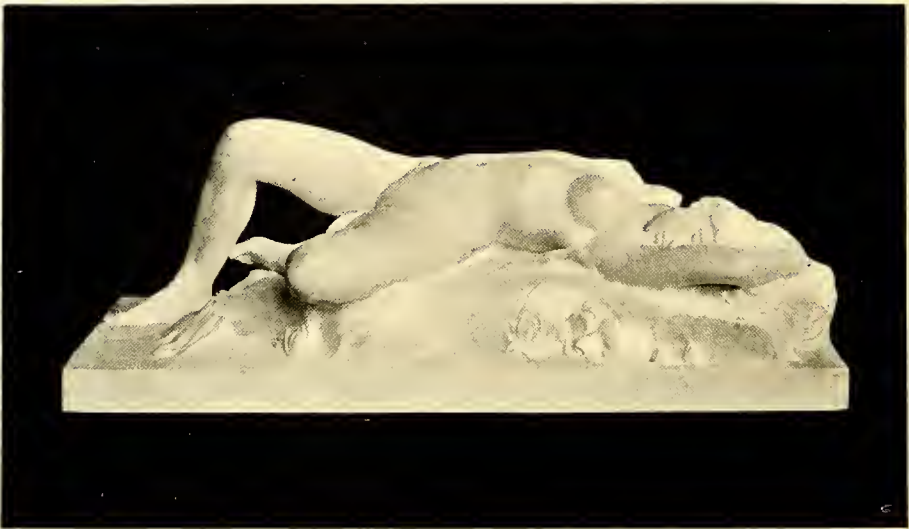
“Uppfinnaren“ kallar Hasselberg en staty, föreställande en gosse, hvilken tankfullt sysslar med ett litet vattenhjul. Den bildar på sätt och vis en lämplig kontrast till den tanklösa grodungen, men står, både hvad komposition och utförande angår, långt tillbaka för denna.

Efter sin hemflyttning till Sverige påbörjar Hasselberg det verk, som bland de avslutade statyerna blef hans sista. Det är utan tvifvel ett af hans märkligaste och personligaste arbeten, fulländadt så väl i hänseende till komposition som till teknisk färdighet. Statyn föreställer en liggande kvinnofigur, och han kallar den “Näckrosen“. Den latinska benämningen å denna blomma (*Nymphæa alba*) gaf, tillika med berättelsen om hur vattnets fagreste blomma uppstiger från sjöbotten till vattenytan för att befruktas, Hasselberg idéen till hans verk. Hvad “Näckrosen“ symboliserar, är nämligen naturens eviga tendens till fortplantning. För den kyskhet som gjorde “Snöklockan“ så rörande, har Hasselberg ingen plats, då det gäller att blåsa en lefvande anda i den kvinnostaty, hvilken i sina formers karaktär och sin rörelse skall försinnliga naturens vilja till pånyttfödelse. Det naturens bud som i “Snöklockan“ endast förnams som en hviskning, lätt som vårvindens, har i “Näckrosen“ blifvit till en med bjudande röst uttalad befallning, hvilken kvinnan här bereder sig att lyda. Utsträckt i all sin fägring på en bädd af näckrosblad hvilat hon väntande — medan vattnets andar, förkroppsligade i sinnligt blickande manshufvuden rundt om på statyns fotställning, sjunga hennes brölloppssång.

Aldrig har Hasselbergs formsinne skapat en mer fulländad kvinno-gestalt, en mer bedårande representant för det kön, som har släktets uppehållelse till sitt skönsta lifskall. För Hasselberg, liksom för hvarje äkta konstnär, ägde detta ämne i sin djupa mänsklighet, en höghet, som uppfordrade honom att trotsa alla spetsborgerliga betänkligheter mot att framställa det.

Vid sidan af dessa statyer hann Hasselberg under sin korta konstnärsbana utföra en mängd porträttbyster och medaljonger samt de förut af mig flyktigt nämnda dekorativa figurgrupperna i Fürstenbergs galleri. Bland bysterna torde den af målaren Ernst Josephson vara mest fulländad. Alla bära prägeln af lif och karaktär, men alla äro ej hvad själfva kom-

positionen angår vällyckade. Eget nog förstod ej Hasselberg, trots sitt säkra formsinne, konsten att fyndigt afskära en figurs öfverkropp så att denna med hufvudet bildade ett väl afrundadt helt. Förmodligen fanns det i detta afhuggande af en del från en levande organism, hvilken först i sin helhet ger full idé om sin ändamålsenlighet och skönhet, något för Hasselberg sårande, som omedvetet gjorde hans hand ovig. När Hasselberg rörde sig med hela människokroppen, blef hans komposition alltid lika väl afvägd som storslagen i hållningen. Bland de svåraste uppgifter



Per Hasselberg.

Näckrosen.

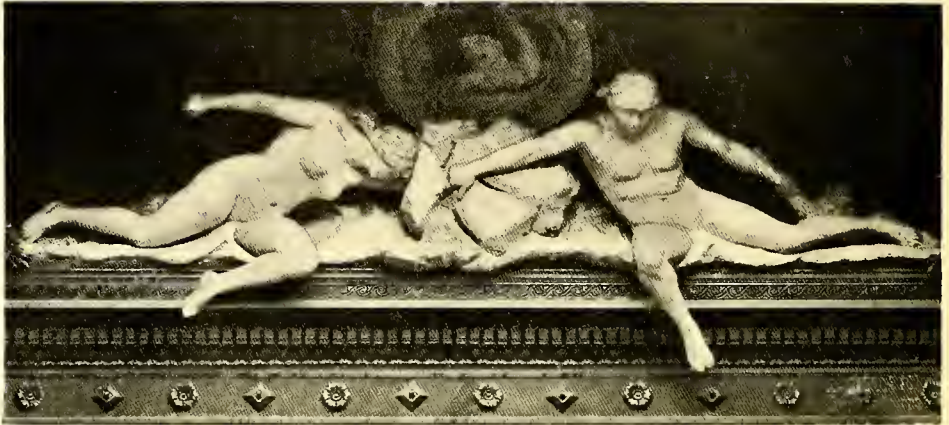
han som konstnär hade, var den att med figurgrupper dekorera takfrisen till det då under byggnad varande Fürstenbergska galleriet i Göteborg. Lyckligtvis hade han frihet att själf välja sina ämnen, och han valde också något af det, som intresserade honom mest i lifvet. I en serie af sex allegoriska figurgrupper framställde han vår tids stora uppfinningar, därmed också förhållande de i dem levande naturkrafterna. Bland dessa grupper torde de, som äga de våldsammaste rörelserna: "ångan" och "dynamiten", taga priset framför de öfriga: "elektriciteten", "magnetismen", "telefonen" och "fotografien", hvilka alla äro hållna i lugna, enkla ställningar. "Ångan" representeras af en kvinnlig och en manlig figur (vattnet och elden) hvilka,

utsträckta å ömse sidor om en liten dekorativt formad ångpanna, synas i vildt arbetande ställningar jäkta framåt mot åskådaren. Den i hög grad originella rörelsen, som endast genom linjernas lyckliga balans tillstädjer gruppen plastisk ro, ger ett intryck, hvilket lika osökt som genialt erinrar om de arbetande pistongerna å ett lokomotiv. Den manliga figurens väldiga, kraftfulla skuldra synes bunden åt den sida där ångpannan är — en bild af den bundna kraften; i öfrigt är hans muskulösa kropp fri till rörelse. — “Dynamiten“ är lika originell. Här se vi åter en man och en kvinna; denna gång skilda åt af ett klippblock. Kvinnan synes utan eftertanke, blind och fanatisk, störta med hufvudet mot klippan, som rämnande hotar henne med undergång. Mannen å sin sida ses försiktigt med senig arm bräcka blocket i bitar; det kraftiga hufvudet håller han härvid i medveten själfbevarensedrift halft bortvändt från sitt arbete; kring den fasta munnen hvilar ett drag af djärf beräkning och seg energi. De två figurernas linjer förena sig här liksom i föregående grupp till ett väl afvägd och uttrycksfullt helt. Kompositionen är på en gång dekorativ och suggestiv, alltså fyller den de två ändamål, hvilka konstnären här hade att tillgodose. Tillsammans uppenbara grupperna hvilket mäktigt sinne för dekorativ skulptur Hasselberg ägde. Den dekorativa skulpturen har i olikhet med den själfständiga statyskulpturen att i sina beräkningar medtaga *platsen*, på hvilken konstverket för framtiden skall blifva, *omgifningen*, som skall bilda dess ständiga bakgrund och ram. Dessa beräkningar förstod Hasselberg att göra som få skulptörer i vår tid, och det är att beklaga, att det sedermera aldrig gafs honom tillfälle att förnya dessa försök i en stor dekorativ stil, så sällsynt i vårt land.

Man skulle vara benägen att tro, att Hasselberg med dessa dekorativa anlag borde hafva varit särskildt lämpad att skapa historiska monument. Detta var likvisst ej fallet. Hasselberg måste, för att lyckas i sitt arbete, alltid vara helt och hållet besjälad af sitt ämne, och demokraten Hasselbergs intresse låg icke inom det område, där man finner våra stormäns krigiska bedrifter besjungna. — På en gång envis och pliktrogen ville Hasselberg emellertid icke, när han en gång gifvit sig i leken med en uppgift sådan som skizzerna till Oxenstjerna eller Karl X Gustaf, höra talas om den begränsning, som omöjliggjorde ett helt lyckligt resultat af hans arbete. Hasselberg såg då ej längre själf att hans konstnärliga

intresse helt och hållet låg inom det stora naturlivets och det "evigt mänskligas" område, ett område så vidsträckt och storslaget, så fyllt af poesi och af kraft, af innerlighet och af vildhet, att det aldrig skulle ha upphört att gifva hans rika fantasi och hans formsäkra hand ämnen till nya och åter nya betydande verk.

Döden har ingen respekt för idog verksamhet. Hasselberg visste detta, och han visste äfven, att den snart skulle komma till honom; den hade redan för åtskilliga år sedan stått hotande vid hans hufvudgård. Likväl arbetade han med samma okufliga energi, som om intet varit å färde. Slutligen — en vårdag 1894 — tvingade läkaren honom att



Per Hasselberg.

Dynamiten.

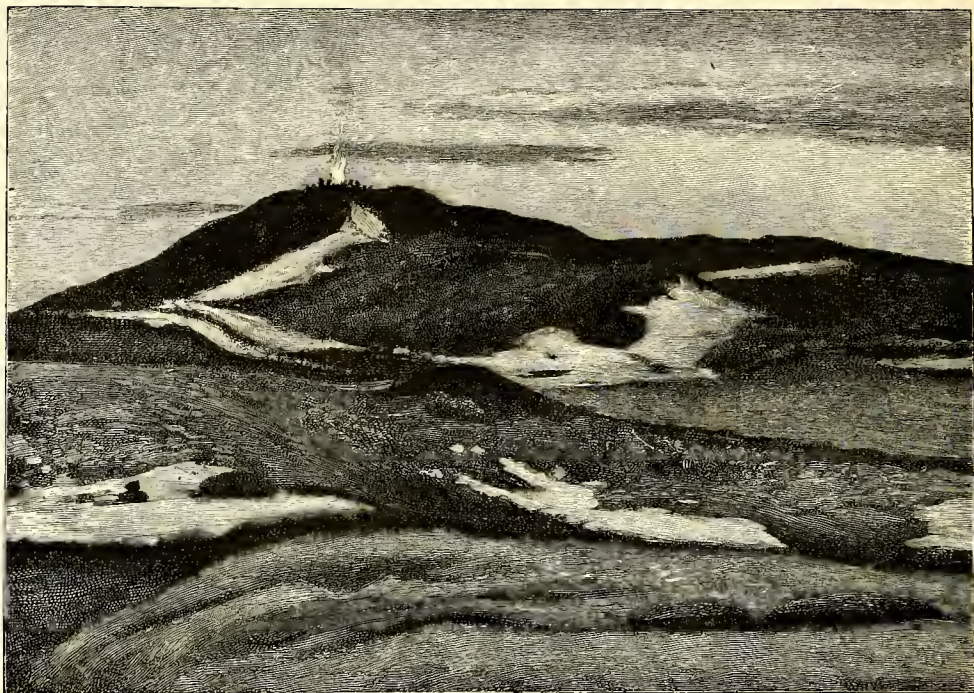
intaga sängen. Hjärtverksamheten tålde icke längre vid arbetet. Den liggande ställningen behagade dock icke länge Hasselberg. Småleende stod han en vacker dag åter i ateljén, och hans hand mejslade med innerlig kärlek ett marmorknä åt Näckrosen; konstnären skapade lif, medan han själf var döende. — Kamraterna skakade hufvudena; de visste ju att vännen inte hade långt igen. — En dag i juli månad skref han enkelt och lakoniskt, som hans vana var i sådana fall, på ett kort till en kamrat: "Nu går jag och lägger mig på Sofiahemmet." En blodstörtning hade kommit honom att fatta detta afgörande beslut. Så lämnade Per Hasselberg, resignerad och lugn, sin ateljé, sitt kära arbetsrum, som ännu rymde så många ofullbordade verk, och gick att modigt möta döden. Den lät nu icke vänta på sig.

Kort efter Hasselbergs död fick jag af en händelse på ett hotell i Norge Channings bok om "Bildning och själfuppfostran" i min hand. I den sinnesstämning jag då var, handlade den boken för mig endast om Hasselberg. Den var en lofsång till honom, och det var till hans ära där stod:

"Människan, personligheten är ett lands enda rätt till heder, och personlighetens fullkomnande och utveckling är det dyrbaraste intresse ett samhälle har."

De orden kunde ristas på Per Hasselbergs graf! De skulle tolka den rätt Sverige äger att känna stolthet öfver honom.

* * *



T.M.C.

Karl Nordström.

Påskeld, oljemålning. 1893. Tillhör A. Zorn.

Träsnitt af Thekla Nordström.

Karl Nordström och det moderna stämningslandskapet.

(1896.)

Solen har gått ned, men luften lyser ännu. De långsträckta skyarna glöda dunkelt mot den blånande etern. Vid horisonten är himlen froströd och kall, som den nordiska förvårens aftonhimmel plär vara. Under himmelen: svarta, kala klippor, hvilka höja sig från en slättmark med visset gräs i förgrunden. I bergsskrefvorna ligger ännu snön, blåvit i skymningen. Öfver hela landskapet hvilar något hårdt och strängt, ödsligt och isande. Men där — högst på det svarta bergets krön — glimmar en eld, den lyser som en strålande diamant, den kommer skyarna att blekna, den kommer snön att blåna starkare, den kommer de svarta

klipporna att bli än mörkare och skräckfullare. Det är påskelden, som rändes ute i bohuslänska skärgården, glädjeelden, som för många är ett förebud, att sommar, sol och värme snart skola vända åter till denna karga trakt, öfver hvilken vintern ännu härskar och aprilvinden blåser sin iskalla andedräkt.

Det finnes bland Karl Nordströms landskapsbilder från senare år flera med motiv från hans hemtrakt: ön Tjörn i Bohuslän, men af dessa näppeligen någon, som ger en tydligare föreställning om andan i den trakt, där han är född, än den jag här ofvan sökt att beskrifva, och som han kallar "Påskeld". I ingen af de andra torde man heller kunna komma grundtonen i hans eget väsende, hans egen anda, närmare än i denna.

*

Det är en känd sak, att all stark inre rörelse har en tendens att omsätta sig i yttre rörelse. Ju starkare känslöimpulser, dess starkare behof att afleda dessa utåt — att *uttrycka* dem. I upprörda ögonblick prestera de lugnaste hvardagsmänniskor en uttrycksförmåga, som, om den vore medveten, skulle inordna dem bland konstnärerna. Känslomänniskan, som har ett mottagligare sinne än andra och oftare gripes af stämningar, utvecklar naturnödvändigt till större rikedom, finhet och medvetande alla de uttrycksmedel för inre rörelse, som stå människan till buds. När det gamla nedärfda förrådet icke längre räcker till, uppfinner hon själf nya. Ur känslomänniskornas krets ha konstnärerna utgått. Dessa ha under tidernas lopp funnit allt fler och fler medel, hvarmed de kunna uttrycka hvad de i salig glädje eller i bitter smärta förnummit på sätt som noga lämpar sig efter hvar särskild förnimmelse. I konstens olika grenar äga de nu en oändlig rikedom af möjligheter att ge sina känslor luft, och med hvarje ny, personligt förnimmande konstnär ökas ytterligare denna rikedom.

En ung man går svärmande i naturen. Intrycken strömma öfver honom. Han följer naturens lif, liksom vore det en medmänniskas, en medkännandes. Han förnimmer hennes smärta i undergångens stund, när hon våldtages af vintern, men han gripes också af hennes fröjd i uppståndelsens ögonblick, när våren, befriaren, kommer. Naturen bjuder

honom alla nyanser af tillväxt och bortdöende. Hon påtvingar honom sitt hopp, sin tro på lifvet, sin klarhet, sitt jubel, men också sina moln, sitt tungsinne, sin kyla, sin känslolöshet. Liksom en klingande sträng sätter en samstämmig sträng i dallring, så omstämmer ynglingens själslif efter naturens växlande stämningar. Lif griper lif. Allt omkring oss inverkar på oss. Vi se en människa skratta, och vi le. Hon gråter, och vi mulna. Att naturen har samma förmåga som människorna att narra oss till reflexrörelser beror därpå, att vi — kanske oundvikligen — se henne under ett slags förmänskligad synvinkel. Herbert Spencer påvisar, huru vi i allmänhet, när vi skåda en rörelse, i viss mån röna en förnimmelse som om denna vore vår egen. Han framhåller i sammanhang därmed, att vi kalla hängbjörkens böjning "behagfull", emedan vi med intrycket af densamma omedvetet förknippa en känsla af lemmar i lediga lägen. På samma sätt kalla vi eken "kraftig" ej minst därför, att vi vid åsynen af den rakt utstående ekgrenen ha en hemlig förnimmelse af den kraft, som behöfver utvecklas för att så länge hålla en lem — ekgrenen — rakt utsträckt.

På sådant vis inverkar det landskap, den trakt, i hvilken vi lefva, icke blott i yttre mening på vårt lif, genom att påtvinga oss vissa bestämda lefnadsförhållanden, utan det inverkar också rent *suggestivt* på vår själ. De skådespel, vi dagligen ha för ögonen, trycka alla sin stämpel på vår inre människa. Hvarje sensation, hvarje sinnesrörelse lämnar — säger Taine — ett outplånligt märke inom oss, och alla dessa små märken tillsammans åstadkomma oss ovetande den stora prägel på vårt väsen, som vi benämna: karaktär.

Vårt öde står emellertid redan vid födelsen ristadt med outplånliga märken i vår själ. Anlag och böjelser finnas inom oss, dem omgifningen aldrig skall kunna omforma, och hvilka hela lifvet igenom med explosiv kraft skola söka bryta sig väg, omgifningen till trots. Ynglingen, som svärmade ute i naturen, påverkades visserligen oafbrutet af naturen, men han påverkade också denna. Ty naturen existerade ju ej utanför hans hjärna, utanför de föreställningar han själf bildade sig om henne, och i dessa föreställningar spelade hans egen natur ständigt in. På så vis omskapade han naturen efter sina egna behof, efter sina böjelser, färgade henne med sin längtan, gaf henne drag af sin glädje och nyanser af sin sorg. Ytter-

världen kastade dagar och skuggor in i hans själ, men denna hade sina egna dagar och skuggor, hvilka den i sin tur skänkte yttervärlden tillbaka.

De suggestioner, naturen på ön Tjörn gifver en känslig yngling, äro icke af det smeksamma slaget. De reflexrörelser, denna natur väcker till lif, ha mindre med "behag" än med "kraft" att göra. Landskapet har en vild och storslagen rytm. De karga granitbergen skjuta sina grå ryggar upp mot himmelen, öfver hvilken stormbyarna draga hotande. I dalsänkorna ligga åkertegar och ängsmarker kringkastade som gula och gröna lappar. Här och där ses en trädgrupp eller en skogsdunge med de knotiga grenarna sträckta inåt fastlandet. Men rundt om klippön tonar hafvet i blått, i blågrönt, i violett och svart. Med dof röst sjunger det sin allvarliga sång kring de kala skären, hvilka oafåtligt slickas och slipas af dess salta vågor. Den djupa stämman hörs långt in i dalgångarna och manar allvar i sinnena. Det är en stolt vaggsång för de små, som sofva borta i något af de gula eller röda trähusen under bergväggen — och för ynglingen, som drömmar.

Att en natur som denna skall lämna märken i dens håg, som växer upp i dess sköte, är otvifvelaktigt, och i Karl Nordströms känsliga sinne smög den sig in, sträng, allvarlig, trotsig, förnäm som till en förtrogen, en själsfrände, en like. Den blef ett med hans eget grundväsen. Men elden, glädjeelden, som skulle lysa upp denna obändiga natur och komma äfven andra att älska henne, den fanns, äfven den, i djupet af Nordströms väsen redan vid födelsen. Den var då endast en gnista, men den var bestämd att blifva en eld — stämningens — hvilken genom hans konst skulle lysa ut öfver yttervärlden och gifva denna nya och egendomliga skönhetsvärden för oss.

All äkta konst är resultatet af känsloutbrott. Men alla känslomänniskor blifva icke konstnärer, endast de finast byggda bland dem, de, hvilka vid sidan af starka, medfödda drifter i en viss riktning äga högt utvecklade sinnesverktyg och en hjärna, som är mäktig en stor utgift af nervkraft. Hos Karl Nordström var ögat särskildt utveckladt. Genom detta fingo redan från barndomen känslor och tankar oafbrutet nya impulser. Detta verksamma öga sög i hvarje stund naturen in i hans själ och fyllde hans hjärna med bilder. I en gifven stund, då för-

s.

nimmelserna inom honom blefvo alltför öfverväldigande, kunde de ej längre hållas i tygel därinne, de måste på ett eller annat sätt taga sig ett uttryck — handen började beskrifva gester i luften. En kolbit eller en pensel! Gif ynglingen en pensel, och han skall gifva ett helt, nytt rike till gengäld. Karl Nordström fick penseln, blef målare — och skänkte riket.

*

I medio af sjuttioalet förde slumpen en vacker dag tre ynglingar samman i ett af båsen i konstakademiens principskola. Föga anade de tre, som då frågande betraktade hvarandra, att starka konstnärliga sympatier en gång i framtiden skulle föra dem samman i en liten stad på västkusten och där förskaffa dem en gemensam etikett: Varbergsskolan.

Den äldste af de tre ynglingarna var Karl Nordström. Han var nära tjugu år gammal och hade redan ett fullgånget pipskägg, som ingaf de två andre tillbörlig respekt. För öfrigt var han smärt och blond — med polkahår. I principskolan tecknades endast två timmar hvar eftermiddag efter plansch, efter gips eller efter Köhlers klossar, med hvilka senare man om förmiddagarna spelade käglor. När Perséus 1876 kom hem från München och satte upp elevskola, gick Nordström med sina kamrater till honom, och där användes sedan förmiddagarna till målning. Nordström var också bland dem som följde Perséus på hans sommarexkursioner till Gripsholm. Bättre lärare kunde inte en yngling råka ut för, han ägde en sällspord förmåga att hos hvar och en af sina lärjungar locka fram ett personligt drag. Likformighet var något Perséus som lärare afskydde.

Hösten 1877 flyttades två af de blifvande varbergarna från principskolan upp i "antiken". Den tredje befanns ej värdig till en sådan flyttning. Det var Nordström. Han syntes inte handfallen för det, ur hans anlete lyste tvärtom något som sade: "får jag ej med de andra gå, får jag väl ensam gå". Han klippte af sig det traditionella artisthåret, som icke skulle komma att klädas af någon akademisk sammetsbaret, och gick sedan sin egen, ensamma väg, ledd af instinkten, hvilken oftast hittar lämpligare näringsämnen för den personliga begåfningen, än hvad äfven den bäste professor förmår. Jag minnes ej många af Nordströms första försök med penseln, men hvad som gjorde intryck på mig, och som jag ej glömmet,

var några kolteckningar jag en gång fick se uppe på hans vindsrum i Hammers gamla träkåk vid Berzelii park. I dessa svarta blad fanns förborgad en egendomlig poesi, ofta mörk och hotfull, stundom vek och drömmande. De framställde dels scener ur Shakespeares skräckdramer, dels nordiska folkvismotiv. Utförandet var klumpigt, men stämningen, som talade ur dem, äkta och gripande. Nordström var *lyrikern* inom kamratkretsen. Han var också vår store deklamator, som förstod konsten att locka kalla, gudahärliga kårar utefter ryggraden på sina unga åhörare. Väl bevandrad var han i diktens vida värld, och det blef alltid en högtid, när någon kunde förmå honom att öppna dörren till dessa okända skatter för oss andra, som törstade. Till Nordströms vindsrum vandrade kamraterna efter lektionerna i akademien. Här funno de en motvikt till det torra antikritandet. Här drömdes och filosoferades. Här byggdes de luftslott, hvilka ynglingarna sågo resa sig skyhöga i den blå skymning, som, genomväfd af gyllene reflexer från gatlyktor, som tändes, strömmade in och fyllde det lilla rummet. I de fantastiska dagrar och skuggor, som lekte på dess tarfliga tapeter, sågo deras långtande blickar härligare bilder, än de någonsin sedan skulle få se på de stora moderna konstmarknaderna, som de då längtade till.

Hösten 1880 kom Nordström ej som vanligt tillbaka till Stockholm efter sin sommarvistelse på Tjörn. En tid efteråt erfor man, att han i sällskap med v. Saltza hamnat i Brüssel, och några månader senare fick man veta, att han fanns bland skandinaverna på "hörnan" i Paris. Det var just då den allmänna flyttningstiden för svenska konstadepter till den lockande världsstaden, och det dröjde därför icke länge, förrän de två båskamraterna från principskolan också voro där.

Jag såg Nordström sällan i den stora staden, han bodde någonstans uppe på "butten", och jag bodde "på andra sidan". Jag gick i skola, och han gick som vanligt sin egen väg för sig. Han lär emellertid ej ha varit vidare flitig. En gång såg jag en studie af honom hos en gemensam vän, men den var från Bohuslän, förmodligen utförd i Sverige strax före utresan. Luften på bilden var vacker, kallblå med en hel här af små bländhvita moln, strödda på den blå botnen. Men det hela var, trots friskheten, hårdt och stelt och visade föga framsteg från tiden hos Perséus. När jag någon enstaka gång träffade Nordström själf, kunde jag aldrig hos honom

märka någon vldare entusiasm öfver vare sig Paris eller den franska konsten. Han förekom mer än vanligt ordknapp och inbunden, men samtidigt fanns det i hans väsen något spejande, något avvaktande. Det föreföll mig som gick han och väntade på att en gång plötsligt få skåda något han i årtal längtat efter att få se.

År 1882 stötte jag tillfälligtvis ihop med Nordström på impressionisternas sjunde utställning i Rue St Honoré. Jag öfverraskades af den liflighet, som talade ur hans blick, han hade plötsligen blifvit språksam och slagfärdig. "År det ej det jag alltid har sagt," sade han, "att skuggorna äro blå i solskenet och ej bruna." Han kände sig uppenbart i släkt med impressionisternas sätt att se naturen. Han gick omkring i salen och formligen solade sig framför denna färgglada konst, som kom väggarna att stråla. — Hade han funnit hvad han längtat efter? Kanske. Säkert är att han mottog en stark impuls till arbete från impressionisternas konst. När han ungefär samtidigt flyttade från Paris till byn Grèz, där en skandinavisk-amerikansk artistkoloni var under bildning, började för honom en tid af träget arbete. Det föreföll kamraterna som hade han först nu vaknat till fullt medvetande om sin kallelse. Ett ärligare, mer djupgående studium af naturen, än det Nordström här hängaf sig åt, tror jag endast få af våra svenska målare kunna skryta af från sin ungdom. Han gick nu i *sin* skola. Han målade hvad han hade framför dörren i den pension, där han bodde: krithvita trädgårdsmurar, på hvilka solen gassade, färglysande blommor, saftiga gröna gräsmattor och källand, solröda sandgångar och här och där i denna lysande prakt dallrande blå skuggor. Han studerade ljuseffekter, upptäckte lagarna för färgmotsättningarna, fann att naturens olika föremål aldrig verka oberoende af hvarandra, när samma stämning famnar dem, utan äro solidariska i afseende på intrycket af hela landskapet. En enda falsk ton i en tafla kunde därför förstöra hela sanningen i bilden. Allt måste samklinga till ett ackord. Det var ej längre på detaljernas noggrannhet utan på deras logiska förhållande inbördes natursanningen berodde. Detta var just hvad impressionisterna förfäktade. Liksom de, fäste han sig hufvudsakligen vid den yttre sanningen, "naturstämningen". Själsstämningen fick komma som ett angenämt plus, om den alls kom. Det var sensationer, ej emotioner, denna konst åsyftade, den talade till ögat, ej till själen. Sensationer af verkligt solljus,

af verkliga, reflexfyllda skuggor, af naturlig grönska, af flytande vatten, af lefvande, rörligt naturlif. Och alla dessa sensationer skulle vara ordnade så, att de föreföllo erfarna *samtidigt*, under ett gifvet moment af dagen. Den lyriska ådran hos Nordström märkte man under denna period föga af: den hade dämpts upp, sparades medvetet eller omedvetet för att en gång i framtiden bli den drifvande kraften i hans konstutöfning.

Gång på gång insände Nordström arbeten till salongen, men gång på gång blef han refuserad. Det hindrade honom ej att hårdnackadt fortsätta sin väg framåt, logiskt, rakt på det föresatta målet. Han hörde till de lyckliga naturer, som *måste* följa *sitt* öga, han hade aldrig heller, som så många annan, lärt sig att använda andras. Dessutom var han envis som en äkta öbo. Midt under dessa hans motgångar fick man höra, att Nordström gift sig och rest hem till sin ö. Han, den medellöse, refuserade målaren, hade gift sig! Och man skakade sina kalkkloka hufvuden. Stor blef därför kamraternas öfverraskning, då de på salongen 1886 fingo se en skogsinteriör, signerad: Karl Nordström, stråla på en af salongens hedersplatser midt emellan två officiella, högkyrkliga porträtt af Cabanel. Med en gång hade Nordström slagit igenom. Taflan, en skogsdunge från Grèz, inköptes af Mårten Wærn i Göteborg; den äges nu af hans familj och har ej under åren förlorat något af den djupa, mustiga färg, som den gången fängslade oss. Det friluftsporträtt af fru Nordström som fästmö, hvilket var utställt på samma salong och som är en af de finaste, blondaste färgstudier från den svenska konstens Grèz-period, finnes i Fürstensbergs galleri i Göteborg, där man äfven kan få betrakta en af de sollysta trädgårdsmurarna från "pension Laurens" — en nykter, objektiv bit natur. I Grèz hade Nordströms öga fått sin nödvändiga uppfostran — hemlandet skulle återge hans själ talförmågan.

Den vilda och mångskiftande naturen i norden kommer ej målaren till mötes såsom den enhetliga, kultiverade naturen i Frankrike. Den förra bjuder ej, som den senare, konstnären motiven fullfärdiga som mogna frukter. För att skildra vår natur hjälper det ej att endast öppna ögonen främför den, målaren måste också veta att tidtals sluta dem, han måste kunna *drömma* öfver det han sett, han måste förstå att lyssna till sin *känsla* för att med ledning af denna utgrunda enheten. i denna skiftande mångfald, i hvilken ytterligheterna så ofta beröra hvarandra. Den veka

björken står där tätt vid den karga furan, skarpt recknade mot hvarandra i den klara, hårda, nordiska luften, i hvilken ej dallrar det förmedlande silfverdis, som gör den franska atmosfären så målerisk. Känslan ensam kan lära målaren att finna samklngen, stilen, genom hvilken hans naturskildring skall nå harmoni, blifva konst. I Frankrike kan en landskapsmålare möjligen blifva konstnär endast med hjälp af sitt öga, såsom Sicley. I norden måste landskapsmålaren vara *skald*.

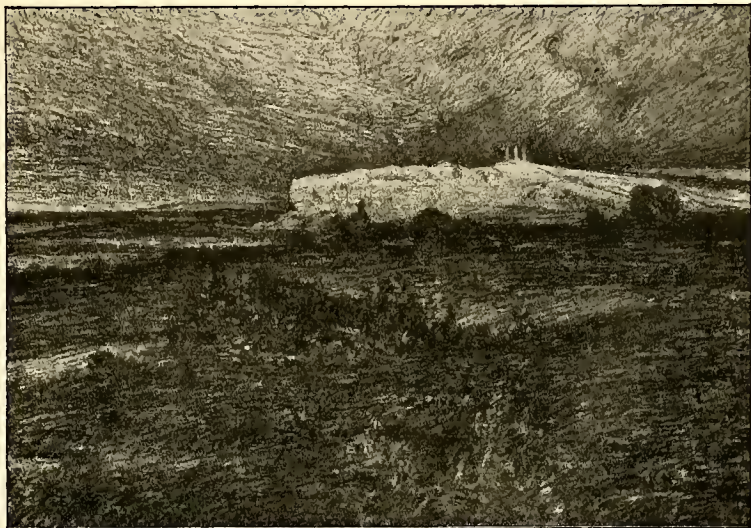


Karl Nordström.

Halländskt landskap. Kolteckning, 1894.

Ofvanstående reflexioner nedskref jag för några år sedan efter ett samtal jag hade med Nordström ute på Djurgården. Säkerligen stod ej den öfvertygelse, som dessa ord förfäktade, klar för Nordström genast vid hans hemkomst till Sverige sommaren 1886. Den väcktes till lif genom kampen med vår oböjliga natur. De landskapsbilder från Tjörn, han först tog itu med, utgöra en direkt fortsättning på studierna från Frankrike och hafva ett tydligt släktycke med dessa. De uppvisa samma intensiva naturstudium som de franska bilderna, äro merendels helt objektiva som de, men hans färgton förändras småningom, blir med hvarje arbete mer *nordisk*, klar, djup och klangfull. Silfverdimmorna vika från paletten, och nordens klara blå och djupa gröna framträda skarpt mot hvarandra. Hösten 1888

flyttar Nordström till Djurgården — till "det gula huset". Här börjar han att drömma. Denna natur, där minnen hviska ur hvar vrå, där Bellmans ande ännu härskar, leende och vemodig, kan icke tolkas som en vanlig "bit natur". Målaren blir diktare. Med lyrisk hänförelse skildrar han uppifrån sin fridlysta park — där nu Skansen ligger — "den lugna vik, som går fram" under honom, inramad af björkarnas kronor: Djurgårdsbrunnsviken. Men vintern kommer, och snön faller vit i hans park.



Karl Nordström.

Galgberget vid Visby. Kolteckning. 1889.

Från sitt fönster målar han en gnistrande, leende, nästan kokett vinter. Luften är hög, det är guldstråk på snön, skuggorna äro blonda och blå, och i buskarna lysa domherrarnas bröst som rubiner. Det är en vinter skapad för Djurgården.

Sommaren 1889 far Nordström till Visby. Det blir för honom en ovanligt väckande och gifvande sommar. Utom den mängd koloristiskt betydande studier han hemför därifrån, har han också med sig en hel samling kolteckningar, dystra och djupa blad, hvilkas anda visar ett otvetydigt släktdrag med den, som rådde i de ofullgångna teckningar han framfantiserade i början af sin konstnärsbana. Han skildrar den gamla historiska staden i sträng, högtidlig, nästan biblisk stil. Alltifrån denna

tid börja äfven hans målningar att få en allvarligare, högstämdare hållning. Visserligen målar han ännu "det gula huset" (Göteborgs museum) inbäddadt i knoppande vårgrönska, rodnande för aftonsolen, hvilken sista reflexer komma de små fönstren i byggnaden att tindra som lyckliga människoögon. Det är sitt hem han här målat. Men stilen har blifvit strängare; färg och form äro afvägda med fullt medveten tanke på harmonien. Alla öfverflödiga accessoarer — vore de än aldrig så lockande att måla — äro aflägsnade. Ostörd och mäktig talar *känslan* ur den enkla, klara, dekorativt hållna kompositionen. Sinne för dekorativ verkan börjar allt tydligare uppenbara sig hos Nordström. Samtidigt med "Det gula huset" är den äkta Bellmansbilden "Templet" (Kristiania nationalgalleri), en idealiserad framställning af ett gammalt f. d. värdshus på Djurgården, äfven den genomdad af en vemodsvarm lycka. Strängare och mörkare är den utsikt öfver "Fåfången" en vinternatt, som likaledes förskrifver sig från denna period. Med denna bild gör den stränga anda, som hädanefter skall bli så karakteristisk för Nordströms konstnärsskap och som hitintills förnummits nästan uteslutande i hans kolteckningar, sitt inträde i hans målning.

Nordström utställde en hel serie af sina Djurgårdstaflor på konstnärsförbundets utställning i Köpenhamn hösten 1892. Det blef för honom en stor artistsuccès. De danska konstnärerna och konstdomarna kände genast, att de här stodo inför en personlighet, som bjöd respekt. En af Danmarks främste konstskribenter, Emil Hannover i Politiken, tvekade ej att framhålla Nordström som den förnämste, den mest imponerande af de uställande svenskarna, och bland dessa senare funnos dock alla förbundets bästa män. I Sverige hade en tid förut en af mången där upp-buren kritiker gått så långt i sin förkastelsedom öfver Nordströms konst, att han ville frånkänna den publik, som vågade tycka om denna, "oförvilladt människoförstånd". Framgången i Köpenhamn var därför i allo en stor glädje för Nordströms vänner och var det dess mera, som den ej uteslutande gällde hans rent *måleriska* begåfning utan också, och detta var att göra honom rättvisa, hans *skaldenatur*.

Nordström själf kände sig snarare oroad än lycklig öfver sin succès. Medveten som han var, att den värsta och mödosammaste vägen till det föresatta målet återstod, oroades han af att så där i förtid bli behandlad

som "den färdige". Hur föga själfbelåten han kände sig efter Köpenhamnsutställningen torde framgå af följande rader, som jag citerar ur ett bref han skref till mig efter återkomsten från Köpenhamn. — "Men en sak bland andra har jag lärt af denna vår utställning, Hvad konsten är allvarlig. Jag tyckte jag sökte ta det au serieux, men jag märker att man på den skalan måste högre upp. Kan man ej måla med sitt hjärtas rödaste blod — ja, då var det aldrig lönt."



Karl Nordström.

Morgongryning. Oljemålning. 1893.
Tillhör K. O. Bonnier.

Under besöket i Köpenhamn hade Nordström stiftat bekantskap med fransmannen Paul Gauguins konst. Hur föga tilltalad han än kände sig af den merendels kalla och stämningstomma andan i dennes taflor, fann han dock hos dessa en egenskap, som måste tilltala honom dess mera, som han själf sedan några år sträfvade i samma riktning. Han fann en fullt medveten, strängt ornamental anordning af massverkan i bilderna, hvilket gaf dessa ett ur dekorativ synpunkt högt värde. En tafla är ej enbart ett medium, genom hvilket konstnären öfverför sin stämning på åskådaren, den är också ett prydnadsting, som, för att tilltala ögat som sig bör, måste rätta sig efter de för all dekorativ konst gemensamma harmonilagarna.

Redan i "Gula huset", i "Templet" och framför allt i den nattliga utsikten öfver "Fåfängan" hade Nordström med öfvertygelse förfäktat denna sanning, men hos Gauguin fann han den betonad med än större stränghet, och denna stränghet ej blott tilltalade honom, den blef honom en maning att för egen del och på sitt vis söka nå vidare på den beträdda vägen. På sitt vis, ty medan Gauguin använde den ornamentala enkelheten och klarheten för dess egen skull, i enbart dekorativt syfte, afsåg Nordström att därmed kunna göra det element, som för honom var hufvudsaken i all konst: stämningen, dubbelt gripande. Först när ögats rent estetiska kraf på harmoni var tillfredsställdt, kunde stämningen verka med samlad kraft.

Den natur, som Nordström den påföljande vintern gick att måla, lämpade sig särskildt väl att tolkas med den enkla, stränga stil, hvilken hägrade för honom. Ja, den gjorde det i den grad, att man frestas säga, att samma kärfva urnatur, hvilken en gång gifvit honom sin okufliga anda i faddergåfva, skänkte honom, som man, en utprägladt personlig stil. Nordström hade flytt från Djurgården till Tjörn just när hans konstnärstrykte efter Köpenhamnsutställningen och museiinköpen var i uppgående och hans ekonomiska utsikter ljusnat. Trots kamraternas varningar bröt han upp från Stockholm. Han sökte ensamheten, ty nyskapandets lusta, aningar om nya skönhetsvärden anfäktade honom. I ensamheten på ön Tjörn mognade han för sitt kall som landskapsmålare på ett sätt, som kom hans vänner att vördsamt buga sig för den fasta vilja, som så bestämdt kastat alla materiella hänsyn öfvef bord för att helt kunna följa den inre röstens maning.

Från denna tid förskrifva sig "Påskeld", "Ovädersmoln" m. fl. kärfva och allvarliga västkustbilder, förhånade som inga tidigare af Nordströms taflor, men också till gengäld älskade som få af dem. Hade man förut i hans konst, trots dess många personliga drag, kunnat spåra ett visst släkttycke i uppfattningen med äfven andra af friluftsskolans målare, så stod man nu inför en stil, hvilken till humöret, till färgverkan och till "touchen" var så absolut personlig, så olik hvarje annan målares, äfven deras, hvilka samtidigt med Nordström sökte sig fram mot en liknande dekorativ enkelhet i de yttre medlen, att man icke kan förvånas öfver att den stora publiken ej genast var beredd att lycksalig vandra in i det nya rike

Nordström öppnade för dem. Däremot måste man opponera mot det ofta hörda påståendet, att han ej hade *rätt* att tolka naturen som han gjorde.

“Konsten måste alltid uppfinnas på nytt och göras om från början,” säger Julius Lange. Han säger också, att tekniken, för att hafva något sannt konstnärligt värde, måste utvecklas af konstnären själf i förhållande



Karl Nordström.

Ovädersmoln. Oljemålning. 1893.

till de ämnen han behandlar, det innehåll, han vill uttala; den skall leda sitt ursprung från konstnärens egen känslovärld och noga svara till grundtonen i hans väsen. Om Lange har rätt häri, så gick Nordström i ensamheten på Tjörn den rätta vägen mot det rätta målet. Ingen stil skall bättre än hans kunna åskådliggöra anden i den trakt, han så högt älskade. Ingen stil skall heller bättre kunna åskådliggöra hans egen ande. Hvad som låg djupast i hans väsende fick nu först sin rätta levande gestalt. För hvar

och en, som känner Karl Nordström, måste det stå klart, hur fullständigt hans nuvarande måleriska stil svarar till hans person. Det finnes intet i den förra, som ej har sin motsvarighet i den senare — från det djupa, mörka patos, som utgör bägges fond, till den stolta och afmätta hållning, som präglar dem bägge till det yttre. Konsthistorien talar ofta om den eller den konstnärens "andra manér" till skillnad från ett föregående uttryckssätt konstnären haft. På samma sätt skall en framtida konst-historia också komma att tala om ett "andra manér" hos Nordström, hur djupa rötter detta än har i hela hans tidigare konstnärsskap ända ned till de första patetiska kolteckningarna från hans ungdom. Hvad som i hufvud-sak skiljer hans senare manér från det förra är en högre grad af man-lighet: kraft, djup, stränghet, allvar, behärskning, hvad både form och innehåll beträffar. Hans studier från Frankrike talade om hans klara öga, hans taflor från Djurgården låta oss ana ett vemodfullt leende kring hans mun, men hans bilder från Tjörn, likasom de från Varberg, visa oss honom med sammandragna ögonbryn, högburet hufvud, blicken trotsigt spejande mot en horisont, öfver hvilken ovädersmolnen stiga tysta och hotande. Den natur han numera ger oss är icke en natur för barn och ungdom att leka och svärma uti, det är en natur för män — att grubbla i.

Parallellt med utvecklingen af Nordströms anda går utvecklingen af hans kolorit. Äfven den har utvecklats i djupet af hans inre, har mognat genom hans själs intryck, har ljusnat och mörknat med dessa. Hans färg-ackord, som från början voro lätta och blonda, mer lysande än djupa, framvälla i hans senare konst runda och fullstämmiga som orgeltoner, med hvilka de också i enkelhet och i allvar ha släktskap. — I fråga om att logiskt utveckla en färgton genom alla dess skiftningar från ljus till dunkel, från värme till kyla, har Nordström ingen jämbördig bland sina kamrater. Han släpper aldrig den tråd han håller i handen, han virar den omsorgsfullt i den nästföljande, och så vidare hela taflan igenom, tills han öfver duken spunnit en hel, harmonisk färgväf, utan hål eller knutar. Granskar man närmare Nordströms ljusverknningar, ser man ett oafbrutet flätverk af små rena färger, hvilka öfverallt gripa in i hvarandra och med de finaste öfvergångar leda ljuset från ljuskällan in i taflans dunklaste vrår, som där-vid fyllas af reflexer.

Nordström älskar som målare företrädesvis den stund på dygnet, då det ej längre är dag och dock ännu ej natt utan en färgmåttad skymning. Då stiga molnen öfver horisonten, rödskimrande från dolda, endast anade ljuskällor, eller blånande från den dunkla eter, som är ofvan dem; då för *återskenet* spiran öfver världen, sedan hafvet slagit igen om den glödande solen, hvilkens minne nu lefver sitt korta blossande lif i mångfalden af dessa spelande reflexer; men mörkret skrider med tystnaden vid handen långsamt fram öfver nejden. Konsten är ett uttryck för människans lifslängtan. I och med konstverket skapar konstnären sig en atmosfär, en värld, i hvilken han kan lefva efter sin naturs dolda behof, i hvilken han kan erfara sådana sensationer, som hans sinnen längta efter, och sådana emotioner, som hans själ åtrår.



Karl Nordström.

Regnmolnet. Kolteckning. 1894.

Nordström tillhör bland de svenska konstnärerna den kategori af rena stämningmålare, till hvilka Marcus Larsson, Wahlberg och Ekström likaledes höra. Dessa landskapsmålare kunna ej rubriceras som "träd- och buskmålare", de ha ej någon liten specialitet i "kullfallna stammar", "mossiga stenar", "charmanta vågor", "pittoreska uthus" eller dylikt, som det ges specialitet uti. Grässtråna på deras taflor äro lätt räknade, de äro tydligen ej hufvudsak för dem. — Den engelske naturskalden Jefferis yttrar någonstades: "Du kan ta en hel knippa gräs med dig hem, men

icke vinden, som var i gräset — den blir kvar därute“. Det förefaller mig som de flesta landskapsmålare gjorde sig all möjlig möda att noggrant samla hem med till sina taflor alla grässtrån de se, men de ”glömma vinden som var i gräset“. De måla alla träden i skogen, men skogen kommer ändå ej dit. De måla den ena hafsvågen mästerligare än den andra, men — hafvet, hvar blef det af, och stämningen som gaf lif åt gräset, åt träden, åt vågen? Blef den kvar därute? Måste den också stanna där?

De rena stämningmålarna äro underliga män, de påstå att de måla *anden* i naturen. Har naturen någon ande — och kan den målas?

I Marcus Larssons bilder ryter stormen, de stolta furorna brytas, och forsarna strömma öfver sina bräddar — naturen är vred. Är det dess ande som vredgas? — Hos Wahlberg hviskar tystnaden, när månen spänner sitt silfvernät öfver björkdungens darrande blad eller öfver stilla suckande fjärdar. Naturen, drömmer, vemodig, aningsfull — är det dess ande vi skönja? — Hos Ekström flamar solen ur grå töckenskyar och fyller landskapet med romantiska dagar och skuggor, i hvilka föremålen bada, sorglösa och svärmiska. Här njuter naturen tjusad sin egen idylliska stämning. Med hvilka sinnen njuter hon? — Hos Nordström härskar det högtidliga lugnet före stormen; naturen tiger med fast slutna läppar; fylld af trots, beredd på kamp, lyssnar hon till ovädret, som långsamt nalkas öfver hafvet. Hvarje nerv är spänd, hvarje sena likaså, men öfver det hela råder ännu en högstämmd plastisk ro. — Har naturen en ande? Ja, så framt den människa, som betraktar henne, har någon. Instinktivt förlägger människan ett *inre* lif, likt sitt eget, bakom de rörliga konturerna af naturens yttre lif. Instinktivt söker stämningmålaren en belysning, en naturstämning, en nejd, bakom vilka han kan förlägga en ande, hvilken äger hans egens själs kval och fröjder, dess ljusa eller mörka drömmar. På sådant vis *skänker* han naturen en ande och ger henne en talande tunga, hvars språk hans konst sedan tolkar. Och denna ande uppenbarar sig i grässtråna, när vinden fattar dem. Hon lefver i skogen i dess högstämmda resning, i dess doft, i dess tystnad, dess ljusdunkel. Hon bor i hafstormen, som piskar den svarta vågen skumhvit. Hon andas ur lugnet öfver insjön en junikväll. Ja, hon tindrar i hvarje den minsta reflex, som leker i de dunkla vråarna i vårt hem en skymningsstund. Hon är evigt växlande lif och rörelse. Hon är skiftande stämning. Hon är fram-

för allt annat just detta: *stämning!* Egendomliga makt, som är rik nog att göra den fattigaste, kargaste trakt till en strålande härlighet! Ty hvad betyder i stämningens stund naturens alldagliga yttre med dess nyktra småting, dess faktiska drag, vid sidan af de fantastiskt formade och rikt skimrande silhuetter af dager och skugga, som belysningen eller molnens lek teckna öfver landskapet — vid sidan af den stora eviga striden mellan mörkret och ljuset eller vid sidan af naturkrafternas vilda och högburna skådespel. Vid sidan af *vädret* i naturen.

“Hvarje landskap är ett själstillstånd,” har en modern författare sagt. Dessa ord ge en förklaring på, hvarför i vår tid, förutom musiken, landskapsmålningen är den enda konstart som åstadkommit något, som ingen föregående tid öfverträffat. Vårt sekels våga själsstämningar, dess obestämda längtan, dess grubbel och trånsjuka, den naturliga motvikten till vårt i öfrigt så nyktra och af vetenskapen på alla håll kringgårdade lif — ha i musiken och landskapskonsten funnit just det icke handgripliga, det obestämbara uttryck de behöfva för att bli lefvande, förnimbara i vårt medvetande. Alla andra konstarters uttrycksmedel äro sådana, att de *precisera* innehållet för mycket. Ej ens poesien — utom i de fall, där den blifvit ren ordmusik eller landskapsmålning — har förmått undgå detta. Hos konstnärer som Beethoven och Schumann, som Corot och Rousseau har man att söka sekelandans mest typiska uttrycksform på känslans område.

När landskapsmålaren skildrar naturens ande, så är det ej endast sin egen han därvid förkroppsligar, det är också samtidens. När han i konstverket ger uttryck åt *sin* lifslängtan och skapar en emotionell värld, i hvilken denna kan jubla eller sucka efter behof, så ger han också uttryck åt *vår*. En konstnär må draga sig aldrig så mycket undan i ensamheten, samtidens ande undgår han dock ej; den följer efter honom för att befolka hans ensamhet med sina ljusa eller mörka väsen, sina syner. Det knotiga trädet, som sträcker sina grenar mot himmelen, för hans talan; hafvet rullar hans längtan i sina långa dyningar, och himmelen är uppfylld af hans skiftande stämningar, de mörka som de ljusa. En icke konstnär, en icke känslomänniska kunde möjligen gräfvat ned sig i en egoism så stenhård, att tidens ande kunde kretsa omärkt öfver hennes hufvud. För känslomänniskan-konstnären däremot är denna ande alle-

stades närvarande. Hur personlig en konstnär än af naturen är, alltid bereder sig tidens ande tillträde till hans håg och viker se'n ej därifrån, stannar och bor när honom, verktyget vid dess vakna drömmar.

Nordströms konst bär prägeln af sin tid. Det svärmord och grubbel, hans bilder tala om, tillhöra i högsta mån denna. Han har endast förlagt dem till en egen trakt, skänkt dem ett nytt sceneri, mörkt men stolt, hvare han, liksom de, kan känna sig fullt hemma. Detta sceneri har han valt och format uteslutande ledd af sitt personliga lynne, här, liksom all-



Karl Nordström.

Tallar. Kolteckning. 1895.

tid, trogen grundtonen i sitt eget väsen. Och han har fyllt det med en poesi, säregen som den, hvilken råder på hans egen ö, denna karga, stolta ö, som trotsar hafsstormen och med sina hårda klippor ger skydd åt människors varma känslor och spirande drömmar. — Det är ingen poesi för en storstads hvardagsmänniskor, Nordström har att bjuda. Den kommer dem ej till mötes med öppna armar, den gör inga miner; den står tåligt och väntar — den bidar sin tid. Men ger man sig en gång i dess våld, så skall man ha svårt att glömma det vemod, som gömmer sig under det hårda skalet, ett vemod, som lyser och värmer

dess mera, därför att omgifningen är så sträng och karg — likasom glädjelden därute i de bohusländska skären flammade klarare genom motsättningen af den djupsvarta fjällrygg, som utgjorde altaret, på hvilket den brann.



Karl Nordström.

Borreberget på Tjörn. Kolteckning. 1895.

Rembrandtsfärger.

Minnen från en resa till Amsterdam hösten 1898.

(1898)

Först några intryck från Amsterdams akvarium:

Jag är djupt under hafsytan, nere på havvets botten. Den skumma, hemlighetsfulla sagovärld, jag har framför mig, skimrar af sällsynta, dunkel-lysande, metallskimrande färger. Det glindrar och glittrar som funnes här skatter af guld, af silfver, af ädla stenar förborgade i djupet. Irrande ljusstrålar sila genom sjöväxternas blad ned till föremålen på hafsbottnen. Den fina silfverglänsande sanden synes röra sig, den andas, den har ögon, talrika som stjärnorna på himlen. Det är flundornas ögon. Omöjliga att särskilja från sanden ligga deras breda kroppar hvarftals på hvarandra, fullständigt begrafda härnere. — Se, nu höjer sig en af dem, och åter en; sanden ryker från ryggarna. Ett ögonblick sväfva de kring som grå andeväsen bland de stora, fantastiskt formade och färgade fiskar som här ofvan sandbotten kretsas och kretsas — ur ljus och i skugga, ur skugga i ljus — så dala de åter ner att försvinna och utplånas i sanden, medan skuggan af den stora hafsålen glider fram öfver deras silverbädd. Men djupets satan: den svarte jättehummern gör sin rond och klifver sargande öfver denna lefvande, skälvande hafsbottnen, som vrider sig under hans majestätiska steg. Hvilket drama utspelas icke härnere i djupet bland dessa rofgiriga beväpnade väsenden, danade för en aldrig hvilande kamp för tillvaron! Det är med en känsla af skrämsel och af tjusning, jag ser in i denna sagovärld, så underbar i sin dofva färgprakt och sitt skimrande ljusdunkel.

Hvar har jag sett ljuset falla på samma hemlighetsfulla sätt in öfver en stum, tragisk värld, lika trolsk, lika dunkellysande, lika metallskimrande, lika vemodig och ödestung som denna?

Hos Rembrandt.

Det förefaller mig som om Rembrandt sett på vår nyktra värld här uppe i det fulla dagsljuset med ett öga och en själsstämning liknande dem, med hvilka vi hvardagsmänniskor skåda ned i hafsdjupens undervärld.

Konsthistorien lär, att Rembrandt föddes i en kvarn. Jag tror att det anses säkert. Ännu säkrare är, att få ställen ges, där ljusets spel är underbarare än i ett kvarnrum. Genom den tränga gluggen uppe på väggen faller solen ned i en samlad stråle, och hvar den träffar, tänder den de praktfullaste ljuseffekter, hvilka sedan fylla hela kvarnen med reflexer och narra allt trävirket inne i skumrasket att skimra i smältande guldtoner; de mörka skuggorna krypa skrämnda längst in i vråarna eller lägga sig uppe under taket för att först fram i kvällningen stiga ned att med sina tånande skaror jaga ut det rodnande himlaljuset samma väg det en gång så triumferande kommit.

Det barn, hvars öga öppnas mot ljuset i en sådan sällsam boning, och där får sina första intryck, måste också därifrån gömma varaktiga synminnen. Och om detta barn af naturen är den lycklige ägaren till det underbaraste målaröga mänskligheten känner, så måste dessa minnen hos honom äga än starkare lifskraft. Den första saga detta barn hör af sin mor badar ju i det trolska ljuset från gluggen däruppe på väggen, som kanske aftonsolen just kantar röd; och de syner af sorgsna, allvarstunga människor, som dyka fram för hans inbillning, när han om aftonen halfvaken lyssnar till moderns läsning ur den stora hemlighetsfulla boken om Kristus, bäfva af de växlande skuggor och dagrar, som från golf till tak fylla kvarnkammaren.

Ännu i ålderdomen skall kanske barnets syner lefva friska under gubbens gråa hjässa.

Rembrandt är ljusets målare. Hvad mera är: han har som ingen annan förstått ljusets *drama*, och därför är han också så innerligt nära vårt hjärta — nordbons hjärta.

I södern är det sol hela året om och inga skuggor, allt är så gladt, så fullt, så festligt, så klingande och — så jämnstruket. Ingen förtoning,

intet ljusdunkel, intet svårmod. En Rembrandt födes icke gärna i södern, men Giotto, Fra Angelico och Raphael. I långa vinterkvällar längtar nordbon efter ljusets tid, och hans öga och hans själ törsta efter ljuset. Och det kommer. Kort och bländande, som ljusstrålen från en fyrbåk strömmar genom mörkret, kommer det, och allt blir ljust, natten blir ljusan dag, dygnet om sjunga fåglarna, och människorna jubla och andas ljus — men strålen viker, och mörkret faller tryckande och tungt öfver den vissnande naturen, som åter lefver i längtan och lefver af att längta. Rembrandt är vårt hjärtas tolk. Han har förstått vår ljusstörst, ty han var själf den törstigaste af oss alla. I flertalet af de taflor Rembrandt målar, är ljuset hufvudpersonen — solhjärten, mörkrets bekämpare, han som stiger från höjden ned till en dunkel värld, där tusenden af tindrande ögon bida hans ankomst.

Det är med ett djupt religiöst sinnelag Rembrandt skådar ljusfenomenen, och intet är därför naturligare än att de gamla kända ämnena från bibeln, särskildt från Kristi pinohistoria, så ofta knyta sig till ljuseffekterna i hans taflor. Det är den lidande mänskligheten Rembrandt företrädesvis skänker sitt ljus, och midt i ljusfloden, liksom buret af denna, aftecknar sig tidt och ofta hufvudet af en medelålders man med långt hängande hår, ett hufvud med vulgära och klumpiga drag, men adladt af ett öfvermänskligt lidandes skimmer och med blickar, som brinna af bottenlöst vemod. Det är Rembrandts Kristus, icke en ståtlig, himlaboren gestalt såsom renässansens Kristustyp, utan en människa — "människan".

Det finnes väl ingen målaryra sinnligare än Rembrandts, och ändå finnes väl ingen målare, hvilken som han pejlat människosjälens smärtfyllda djup. Han är på en gång smärtans och sinnlighetens adelsbarn bland målarna.

*

Den stora, från åtskilliga håll af världen sammanförda, men det oaktadt ganska ofullständiga samling af Rembrandts taflor, hvilken denna höst (1898) varit utställd i Amsterdam, gaf i fråga om andligt innehåll ingen ny bild af Rembrandt. Han förblef i allo den djupe, grubblande, lidelsefulle mystiker han ständigt varit. Men utställningen hade att uppvisa vissa sidor

af hans konstnärsskap, hans teknik och hans färggifning, hvilka åtminstone för mig voro nya och af högsta intresse, hvarför jag i det följande hufvudsakligen skall uppehålla mig vid dem.

Man föreställer sig i allmänhet en Rembrandt som något mörkt och brunt med en och annan lysande röd eller gul färg effekt här och där i det bruna, men mest af brunt i alla fall, varmt och kvaft. Att konstnären hade en första period, när han målade i en helt olika, kylig och grå färgskala, veta emellertid de flesta, men han blir i allmänhetens ögon icke riktigt Rembrandt, förrän hans taflor blifva bruna och såsiga med en smällande gul eller röd klimp uti. Af bestämda lokalfärger ser man då intet eller föga spår. Detta är Rembrandts senare period, heter det. Man kommer så lätt ifrån det hela genom denna uppdelning i två perioder. Rembrandt kom själf inte så lätt ifrån det. Han hade i själfva verket så många perioder. Jag blef de första dagarna på utställningen i Amsterdam alldeles vimmelkantig vid försöket att systematiskt följa alla hans växlingar. Outtröttlig experimentator som han var, kastade han ofta om uttrycksmedel med en våldsamt, som är enastående i konsthistorien. Och man kunde ju tro att detta experimenterande företrädesvis tillhörde hans ungdomstid. Å nej, hans ursinne stegrades med åren och kulminerar i hans ålderdom. I ungdomen är han i allmänhet något mera beräknelig, om han också äfven då bereder otroliga öfverraskningar.

Det fanns på utställningen en mängd taflor från tiden mellan Rembrandts tjugonde och trettionde år. I allmänhet äro de i hög grad färgrika, somliga till och med väl brokiga. Jag minnes en mycket dramatisk tafla (målad omkring 1629), föreställande Judas, som återlämnar de 30 silfverpengarna. Här har han i de olika figurernas dräkter infört alla palettens färger; som exempel på brokighet vill jag anföra en af midtfigurerna, hvilken kring lifvet på sin bjärtgröna dräkt har ett bredt himmelsblått skärp — en färg effekt som riktigt svider i ögonen. Färggifningen och behandlingen äro hållna i det glatta, miniatyrartade manér, som Rembrandts elev Gerard Dou sedan fortsatte. Från alldeles samma tid fanns emellertid en annan, lika utförd bild: Kristus i Emaus, hvilken helt igenom var hållen i grått, svart och hvitt, med endast en aning om lite svagt och blekt gult på väggen bakom Kristus. Färgskalan påminde mig om den moderne danske målaren Hammershøjs, något som också var fallet med ett samtidigt

måladt porträtt af Rembrandts far. Från färgfrossare har Rembrandt i en handvändning blifvit asket, men från asket blir han lika hastigt färgfrossare igen. Han använde i dessa tidigare år ofta med förkärlek rent blått och blågrönt, färger, hvilka längre fram äro så godt som bannlysta från hans taflor. Särskildt i en mindre tafla, föreställande Diana öfverraskad i badet har han i dräkter och draperier riktigt mojat sig med olika blå och blågröna färger, stämde i de finaste nyanser, och öfver det hela hvälfver sig en klarblå himmel med hvita moln — så mycket blått har Rembrandt mig veterligt aldrig använt i någon annan tafla. Denna tafla är, hvad vissa partier beträffar, något bredare utförd än småtaflorna från samma tid. Taflan är märkt med årtalet 1635. Den första aning man eljest på utställningen fick om ett kommande bredare manér var framför en bröstbild i naturlig storlek af en gammal man med gyllene kedja, möjligen af än tidigare dato än nyssnämnda tafla. Emellertid fortsatte Rembrandt ännu i flera år att tid efter annan leverera småtaflor hållna i den mest minutiösa stil. En iakttagelse jag trodde mig göra på utställningen var, att Rembrandt ofta de år, då han excellerade i sådana småtaflor, var tam och dålig i sina större taflor, hvilkas figurer i kroppsstorlek blefvo lika lösa i formen som småtaflornas voro fasta och precisa. Huruvida denna iakttagelse berodde på tillfälliga förhållanden vid denna utställning eller har en mera allmängiltig betydelse, lämnar jag därhän. Med Rembrandt skall man inte göra sig för säker.

I den jättestora tafla, hvilken på grund af människornas dumhet blifvit kallad "Nattvakten" (1642), råder en enorm förbistring i fråga om utförandet. Somliga af förgrundsfigurerna, exempelvis de båda officerarna, äro så klumpigt och schablonmässigt utförda, att man alls ej får någon riktigt lefvande föreställning om deras karaktärer, medan det ges figurer i bakgrunden, som äro utförda med den största finhet, själfullhet och naturlighet. — Jag kan ej med bästa vilja i världen sätta denna tafla med dess splittrade komposition, dess många figurer, som trafva i alla riktningar, när de ej stå eller sitta om hvart annat, så högt som den i allmänhet sättes. Ljusdunklet är vackert och stämningsfullt, men den gula heltonen, som äger mer af äggulans färg än af solens, är nästan lika obehaglig som den, hvilken råder i "anatomien" i Haags museum. Det låder dessutom något panoptikon-artadt, uppställt och uppstyldadt vid denna bild, som

retar mig att finna hos Rembrandt, hvilken annars i sina människoskildringar är naturligheten själf.



Rembrandt.

Skyttegille, den s. k. Nattvakten.

Med all sin förbistring är emellertid "Nattvakten" en af de taflor, hvilka bäst belysa Rembrandts ständigt kämpande, lidelsefulla och storvulna konstnärsgemyt, och det är endast när bilden framhålles såsom hans förnämsta jag råkar i misshumör. Rembrandt är nu 36 år gammal och han synes att helt ha gifvit sig ljuset i våld. Hans taflor börja redan nu stundtals skimra med den dunkla glöd, som är Rembrandts stora hemlighet och samtidigt försvinner mer och mer den forna, nyktra brokigheten. Hädanefter använder konstnären också allt bredare och bredare penslar, och han blir djärfvare och oberäkneligare ju bredare penslar, han får i sin hand. Ännu kan man väl någon gång få se en liten minutiöst utförd tafla, t. ex. den bild af Bathseba vid sin toalett, som tillhör baron Steengrachts

samling i Haag, men öfver hufvud taget blifva småtaflorna sällsyntare eller få en bredare och mer skissartad hållning. I allmänhet rör han sig numera helst med figurer i kroppsstorlek. — I fråga om färgen och behandlingen stegras öfverraskningarna. Ifrån 1643 fanns bland annat ett porträtt af en ung man med en djupsvart sammetsbaret på det fina, blonda, uttrycksfulla hufvudet, en jaktfalk på den vänstra handen. Hela bilden var stämd i en sällsynt nobel, grönskiftande guldtön, den skimrade af ett underbart ljus och ägde i koloriten en saft och en must som var i högsta grad bedårande. Bland Rembrandts många porträtt på utställningen stod detta afgjordt främst. Oafsedt färgens skönhet var det på en gång så ytterst intimt och ändå så bredt och fast behandladt. Det förefaller nästan otroligt att Rembrandt året därefter har kunnat måla en bild sådan som "Kristus och synderskan", hvilken på utställningen satt nära ofvannämnda porträtt. En brun och röd, grumlig och ogenomskinlig färg; en lös, svampig och klumpig form. Hade taflan ej varit signerad 1644 och hade inte ansiktsuttrycken återspeglat något af Rembrandts oförlikneliga själsdjup, hade jag icke velat erkänna möjligheten af ett sådant omslag i färg och formgifning på ett år. Hos hvarje annan konstnär hade det varit otänkbart. Ännu större öfverraskningar återstodo emellertid.

*

De plötsligaste omkastningarna i färgskalan, kanske de våldsammaste i hela sitt lif, gör Rembrandt, när han står på tröskeln till sitt 50:de år. För mig var detta något alldeles nytt. Jag stötte här på en period af hans konstutveckling, jag ej alls kände till, och hvars bekantskap betydligt modifierade min tidigare uppfattning af Rembrandt som färgkonstnär. Den *brune* Rembrandt trädde med ens i bakgrunden för mig, och jag såg ett samband mellan hans färgkonst, d. v. s. hans sätt att se naturen och andra samtida målares, hvilket gjorde honom betydligt naturligare och åtkomligare, utan att han därför förlorade något af sin öfverhöghet vis-à-vis dem. Det hände mig på utställningen, att jag plötsligen stod ansikte mot ansikte med en ryttare i uniform på en silfvergrå häst ute i ett bergigt landskap. I katalogen stod: Portret van een Polsch ruiter in de dracht van het regiment van Lysowsky (om streeks 1655). Besynnerligt, kunde detta

vara en Rembrandt? Denna gråhvita häst, denna kyliga silfverton, dessa bestämda lokalfärger, denna jämna, lugna belysning, som icke alls var någon "Rembrandtbelysning" med dess obligatoriska, skarpa dagrar och mörka skuggor. Endast tekniken, själfva "touchen" och ett visst mystiskt grunddrag i det hela gaf vid handen att det kunde vara Rembrandt. Färgskalan var alls icke hans. Säkerligen måste Rembrandt vid det tillfälle, när han målade denna bild, ha varit utanför sin vanliga ateljé, kanske stadd på resa eller på flyttning. Ingenting är heller antagligare, ty omkring denna tid var det Rembrandt försattes i konkurs 1656, och kort efteråt gick hans hus under klubban. I katalogen stod ju också sväfvande: *omkring* 1655. Något årtal fanns alltså ej på duken. Jag älskar för min del att tro, att det oerhörda omslag i färgskalan Rembrandt här gjort har något hemligt samband med det icke ringare omslag i hans lefnadsförhållanden, som vid denna tid inträdde. Bredvid ryttarbildens satt ett porträtt af ett barn, måladt af Velasquez — nej minsann, det var ju också af Rembrandt — ja visst, efter som jag var på en Rembrandtsutställning. — Var det väl möjligt? Denna milda, grå ton, denna ljusa, astrakanklara ansiktsfärg, denna korpsvarta sammetsbarett med en klingande cinoberröd fjäder uti? Rembrandt och cinober? Velasquez har cinober — och just tillsammans med svart och grått; Rembrandt har ju endast dunkelrödt: brunrödt och purpur. — — Då kom jag plötsligt ihåg "Potifars hustru" i Berlin — där fanns ju en *skär* färg: nattrocken, som den syndiga kvinnan i hast svept om sig. Alltså måste Rembrandt på gamla dagar emellanåt använt vissa ovanligare lokalfärger, som han i hvardagslag ej brukade. Sängomhängena kring den okyska bädden på Potifarstafan voro ju för resten djupt blågröna, och af en blågrön färg, så helt olika den klara och tunna, hvilken konstnären använt i sin ungdom. Ja, nog var barnporträttet af Rembrandt, likaväl som den polske ryttaren. Släktskapen i tonen de båda bilderna emellan var också påfallande. I katalogen stod här, liksom för ryttaren: *omkring* 1655. Vid denna tid tyckes Rembrandts färgfantasi och experimenteringslusta ha kommit hans palett att ideligen skifta toner. Underbar var en liten bild af en ängel, hållen i en helt blond skala, strålande af ljus — à la Corot har jag skrifvit i katalogens marginal. Den hade en mild, varm, grågrön helton, var i ytterlig grad luftig och lätt, men formgifningen var det oaktadt fast och fyllig. Från

denna period är också det fragment af en stor anatomilektion, hvilket tillhör Amsterdams museum och är ett af Rembrandts egendomligaste verk. Färgtonen i denna bild äger samma kylighet och klarhet som utmärkte de nyssnämnda bilderna af ryttaren och barnet. Svärtan i de två läkarnas dräkter är frisk, djup och kraftig, den har intet guldaskigt eller oljigt öfver sig. Allt linnet: figurernas kragar och manschetter samt framför allt lakanet, som täcker det på bordet hvilande kadavrets nederdel, är kallt och grönhvitt. Den dödes hudfärg är gråhvit. Som helhet gör bilden ett i hög grad "makabert" färgintryck, beundransvärdt väl beräknadt efter taflans ämne. Liket ligger i stark förkortning, med fötterna mot åskådaren, midt i det kalla dagsljuset och drager genast hela uppmärksamheten till sig. Endast öfver likets hufvud, som anatomiläraren



Rembrandt.

Anatomien, fragment.

rest upp, hvilat en mild, varm halfdag, till hvilken åskådarens öga ofrivilligt söker fram från det kalla, nyktra, hvita däromkring. När jag en dag på utställningen stod fördjupad i betraktande af detta underbara hufvud, hörde jag en röst bakom mig, som sade: "Det är ju Kristus". Anmärkningen var träffande. Detta hufvud har en otvetydig släktskap med Rembrandts kända Kristushufvuden, äfven om uttrycket har något mera gåtfullt och inåtvändt. Den uppflekta hufvudsvålen, hvilken lämnar den kallnade hjärnan bar och åtkomlig för läkarens instrument, hänger blodig ned på ömse sidor af det bleka, själfulla ansiktet och inramar detta på samma sätt som det hängande håret på Rembrandts Kristushufvuden. Öfver de tärda dragen hvilat förstenadt ett lidande så öfvervældigande som vore det all mänsklighetens, och i den brustna blicken glindrar slocknande en sista gnista af ett outransakligt vemod. Men munnen är fast slutet — likt grafstenen öfver ett fullbordadt människoöde, och dess sublimala, manliga ro förlänat det lidande anletet ett drag af upphöjd resignation, som borttager dess hemsighet och i stället ger det ett oförlikneligt majestät: dödens.

Det synes mig att Rembrandt aldrig målat ett hufvud prägladt af ett mera högburet lidande än detta. Bilden är målad 1656, alltså det år, då olyckan på allvar gjorde sitt intåg i målarens lif.

Säkerligen bar han det året sitt eget lidande med lyft hufvud och manligt slutet mun, öfver hvars läppar ingen klagan gick, och kanske — hvem vet — är det ett återsken af hans egen stämning, som gör den dödes hufvud på anatomibilden i Amsterdam så gripande. Det är en gammal sanning, att de verk äro de mest gripande, i hvilka en konstnär fullast gifvit sig själf.

Det fanns på utställningen också ett själfporträtt af Rembrandt från ungefär samma tid; det var hvad uttrycket beträffat icke vidare märkligt; han såg närmast ut som ett gammalt buttert lejon. I fråga om färgstämning var det emellertid lika anmärkningsvärdt som de föregående bilderna. I sin välmakts dagar älskade Rembrandt att posera framför spegeln utklädd i granna, guldsirade dräkter och med fjäderprydd baret på det ungdomligt trotsiga hufvudet; här i detta porträtt består hela utklädnaden af ett hvitt kläde, lindadt som en turban kring det mäktiga, åldrade hufvudet, men detta hvita kläde står hänförande vackert och smältande mot den ljusa

solfyllda bakgrunden och har en minst lika målerisk verkan som den tidigare baretten. Detta är ett af de få porträtt af Rembrandt, där figuren tecknar sig som bestämd silhuett mot en helljus fond. Den framträder också mäterligt tack vare den hvita bindeln, den bläcksvarta, pälsbrämade rocken och en djupröd väst eller gördel innanför denna. Som färgackord är bilden — med sin blonda grundton — en af de sällsammaste i Rembrandts produktion.

De närmast följande åren kommer konstnären in i ett annat manér, blir grötigare och kvavvare i färgen, inte precis brun, men smutsig och sjuklig. Ett par år senare (omkring 1660) målar han några porträtt i det kallaste, hårdaste "svart och hvitt", rent obehagligt nyktra och utan tanke på ljuscharme. Det förefaller, som hade han för en stund helt glömt, att solen fanns till. Möjligen har han i dessa porträtt, liksom redan i en tidigare period (omkring 1635), varit tillfälligt påverkad af Frans Hals, utan att han rätt förstått dennes från hans egen så vidt skilda natur.

Omedelbart ofvanpå bilder som dessa målar den oberäknelige Rembrandt (1661–1662) ett verk, som tillhör hans mest fullgångna. Det är den stora, i allo mästerliga porträttgruppen "De Staalmeesters". Taflan med dess fem manliga figurer är så allmänt känd, att jag ej behöfver uppehålla mig med en beskrifning af dess komposition. Den är hvad koloriten beträffar hållen i en djup, guldton; rummet är fyllt af solreflexer, och ljusdunklet har en obeskriflig klarhet och fägring. Färgharmonien är byggd på rent svart (de fem männens dräkter), guldbrun och guldgrått (bakgrunden) samt en mustig djupröd färg (bordduken). Det är ett äkta Rembrandtskt färgackord, fylligt och afrundadt. Behandlingen är i högsta grad djärf och lidelsefull. Målaren har lassat färgen i högar, och ljuset spelar på de upphöjningar och i de fåror, penseln lämnat efter sig. Allt skimrar, lefver och andas, blossar och flammar. Hans teknik är underbar och outrannsaktlig, den är ett brott mot allt hvad god tradition heter, ett hån mot alla tidigare målares långsamt förvärfvade erfarenheter; den är hans och ingen annans. Antiken har med Rembrandt fått sin antipod, och målarkonsten såsom en särkonst vid sidan af skulpturen och arkitekturen är först nu färdigskapad. Detta betecknar en hel revolution icke endast inom konstens utan också inom mänsklighetens historia. Själen har fått ett nytt fönster mot yttervärlden och därmed en ny kommunika-

tionsled till universum. Ljusvibrationer och själsvibrationer mötas och uppgå i en ny hittills okänd harmoni.

Egendomligt nog: Rembrandts konst blir rikare och mer strålande, ju fattigare han själf blir. Nu är han en fattig man, en utkastad, som flyttar från den ena tarfliga bostaden till den andra och tidsals lefver "på krita" i ett värdshus. Förr bodde han i sitt eget, med furstlig förnämhet inredda hus, omgifven af de dyrbaraste samlingar, de präktigaste konstskatter. All denna yttre härlighet har ramlat, men inom sig bär konstnären en större. Med sin konst hämnar han sig på sitt oblida öde; allt det guld, hans pung saknar, flödar ur denna konst. Han är den sanne guldmakaren. Det förefaller som om fattigdomen endast eldade hans fantasi och kom den att skjuta allt högre och högre flammor. Hans kolorit får stundtals en rodnande guldguld, den aldrig förut ägt; den bär i sin djupa, mättade eldfärg något af återskenet från en i dyster prakt sjunkande sol. Är det hans lyckas sol, som sjunker på detta sätt — då är han i alla händelser ej att beklaga. För mig är denne fattige, åldrade Rembrandt den störste — han, den obetvinglige, den enastående, hvars lidelsefulla penselkonst lyser som en vårdkase genom tiderna och ännu färgar våra dagars himmel. Han är den suveräne "skaparen", som af gudomlig nyck eller — låt vara — af inre nödvändighet skapar en konst för konstens egen skull, fullkomligt oberörd af frågan, om det skall finnas en människa till i världen, som förmår följa hans eldfulla hugskott på deras ljusbanor.

Den tafla på utställningen, hvilken af alla anslog mig mest, var ett knästycke i naturlig storlek af en gammal skröplig gubbe, hvilken med vidt uppspärrade, men skumma ögon stirrade ut i rymden mot syner, dem säkerligen ingen dödlig före honom skådat. Aldrig har ett visionärt uttryck återgifvits mästerligare än i denna bild. Och blicken understöddes på ett gripande sätt af den ena gamla vissna handen, som gubben håller talande lyftad. I katalogen benämndes gubben — med rätt eller orätt — "Homeros" och signaturen var från 1663. Taflan ägde denna underliga, dunkla och rodnande guldguld, hvarom jag nyss talat. Färgen glödde och blossade på det mest hemlighetsfulla och outrannsackliga sätt; det fanns en ousäglich klarhet i djupen och ett öfversinnligt skimmer i dagrarna. När jag nu tänker på taflan, står den för mig mera som *sken* än som färg. Dess



Rembrandt.

Handteckning i München.

kolorit var något till den grad ohandgripligt och ändå samtidigt så rikt och märgfullt. Hvad som på utställningen gjorde denna tafla ytterligare kär för mig, var att den så levande förde fram för min inbillning den tafla af Rembrandt, som jag alltjämt sätter främst af hela hans produktion. Det var med hjärklappning jag såg den plötsligt dyka upp för min syn för att med sina jättemått fylla hela utställningsrummet och komma mig att glömma alla de andra taflorna.

I förgrunden rådde mörker, ett trolskt, genomskinligt mörker; från detta mörker ledde mellan två väldiga stenlejon en bred trappa upp mot ett flammande, rökigt eldsken, som upplyste hela den högre belägna bakgrunden och gjöt sin guldröda glans öfver ett till fest dukadt bord däruppe. Rundt detta bord sutto bänkade högtidsklädda stridsmän, hvilka med allvarlig uppsyn korsade spetsarna af sina svärd öfver bordet, helt visst till



Rembrandt.

Claudius Civilis anstiftar en sammansvärjning mot romarna.
Tillhör Nationalmuseum.

en ed. Borta från bordet, dels närmare förgrunden, dels längst i fonden sågos andra grupper af män, de förra tecknade sina stora, mörka silhuetter mot det röda skenet, de senare försvunno däremot i ett halfdunkel, ur hvilket jag tyckte mig förnimma liksom ett mummel af röster, efterstafvande eden, hvilken dikterades dem af en man med lyftad hand längst till vänster vid bordet. Bakom det upplysta högtidsbordet reste sig en låg mur, öfver hvilken eldskenet kastade ett myller af dansande dagar och flämtande skuggor, men ofvan denna mur — märk hvilken mäktig, genial kontrast — syntes, inramad af väldiga rundbågar, den tysta, dunkla natthimmeln, nedtill begränsad af trädens svarta kronor och borgtornens

tinnar. I taflans brännpunkt, midt ibland de kring bordet samlade kämparna satt en man, enögd som guden Oden och hufvudet högre än allt folket. Han drog genast uppmärksamheten till sig, och det föreföll mig som om alla taflans ljusstrålar och alla dessa skuggor på ett hemlighetsfullt sätt ingått förbund att särskildt framhäfva hans mäktiga gestalt. Och hvilken vörtnadsbjudande gestalt var det icke! I konsten måste man, för att finna ett motstycke i majestät, gå tillbaka till Michael Angelos grubblande titaner eller till de byzantinska kyrkomosaikernas guldomstrålade Kristusjättar eller — kanske helst — till de hedniska folkens gudastoder. Hvem var då denne man? Det var Claudius Civilis, batavernas korade höfding — Hollands äldste nationalhjälte. Rembrandt har framställt honom i det högtidliga ögonblick, då han under en nattlig fest uppviglar bataverna till resning mot romarna och edfäster dem enligt barbarernas bruk och det fäderneärfda edgångssättet. Claudius Civilis, den store upprorsmakaren mot romarna, förhärlijad af Rembrandt, den store upprorsmakaren mot klassiciteten i konsten, det är något att meditera öfver. Man kan därvid också erinra sig att klassiciteten just på Rembrandts tid stod mycket högt i ropet i Holland. Taflan målades — *mirabile dictu* — på beställning för rådhuset i Amsterdam, men blef — det väcker kanske mindre förvåning — refuserad. De goda borgarna och rådsherrarna i Amsterdam kunde ej följa Rembrandts högstämda målaryra på dess himlastormande härtåg efter ljuset. Hvem af vår tids borgare vågar af den anledningen kasta första stenen på dem?

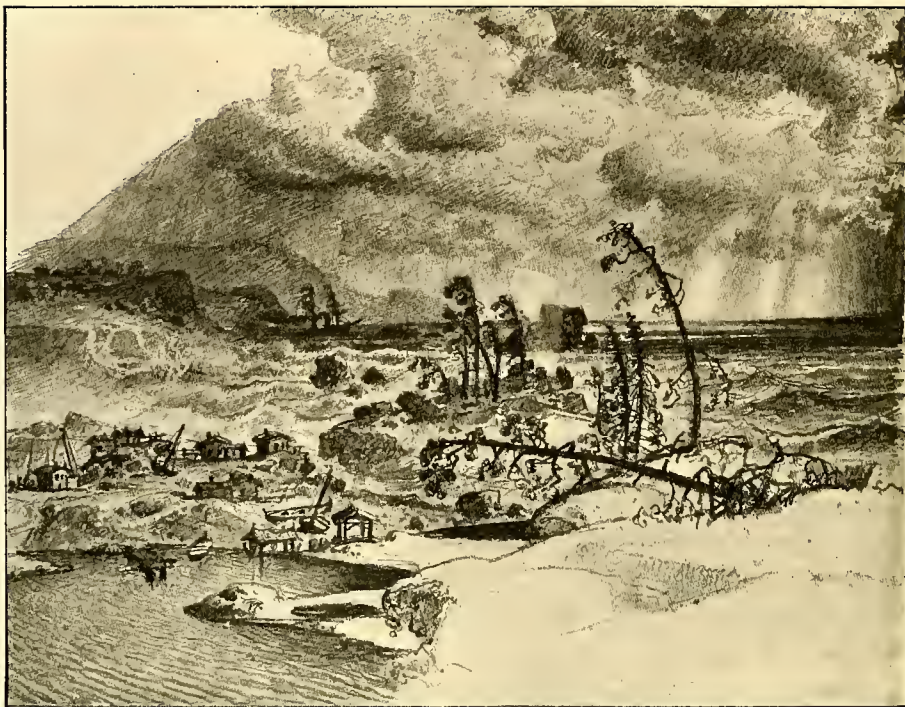
Okända äro de öden, taflan genomgått från den stund den blef refuserad i Amsterdam, och till dess den en vacker dag under 1700-talet, styckad och reducerad till ungefär åttendedelen af sin ursprungliga storlek, oförmodadt befinner sig i Stockholm hos köpmannen Henrik Wilhelm Peil, efter hvars död den öfvergått först till konstakademien och sedan till vårt Nationalmuseum. Lyckligtvis är det midtpartiet af taflan — med Claudius Civilis själf, välbehållen och strålade midt i ljusglorian kring festbordet — som vårt museum gömmer, och Sverige har alla skäl att vara stolt öfver äran att ha fått skänka en värdig fristad åt denna sublimes kvarleva af Rembrandts landsflyktiga jätteverk.

Taflan var, såsom jag nyss antydde, ursprungligen omkring *åtta* gånger så stor som den bevarade delen; den var en höjdfafla och afslutades

upptill i rundbågsform. Med hjälp af nationalmuseets fragment och med ytterligare ledning af en handteckning af Rembrandt, hvilken tillhör kopparstickssamlingen i München och som tydligt anger taflan i dess ursprungliga härlighet och med dess storslagna ljusfördelning, kan man lyckligtvis ännu i dag, om man äger en smula fantasi och målarblick, i sin inbillning frammana den öfver all beskrifning stolta och måleriska effekten af den ursprungliga taflan. Först och främst måste man då slå fast för sig, att taflans grundackord måste varit byggdt på de tre motsättningarna mellan — förgrundens dunkla skugga — det flammande gyllenröda eldskenet öfver festbordet i taflans midt — samt slutligen — den djupa, mörka, troligen i dunkelblått skiftande natthimmelen därofvan. Det är frånvaron af dessa motsättningar, som i första rummet reducerar verkan af det eljest så mäktiga fragmentet. En härligare färgeffekt har Rembrandts visionära målaröga förvisso aldrig skådat, och dock är det äfven här mindre själfva färgen — eller färgerna — än *skenet*, det flämtande, blossande, ohandgripliga ljusfenomenet, målaren eftertraktat. Upptäckandet af de hemliga lagarna för det färgade skenet tycks ha varit hans ålderdoms stora lidelse och dess tysta triumf. Ända in i det sista brottades Rembrandt — som vi se — med ljuset, likt Jakob med ängeln, och sällan gaf han sig innan han undfått dess välsignelse.

Kanske var det denna målares lidelse, som uppehöll hans krafter och spänstighet och gaf honom styrka att lefva lifvet, det vidriga ödet till trots. Kanske, hvem vet, ägde han också i hela sitt lif blott ett allhärskande behof, det: att kunna släcka sitt ögas sinnliga och sin själs öfversinnliga ljustörst. Ingen målare har väl någonsin i samma grad som Rembrandt frossat i själfva materialets — oljefärgens — magiska rikedomar. Men samtidigt kände han, bättre än någon annan, vägen till människans dolda själsdjup, och han nedsteg dit med samma suveräna naturlighet som ljuset tränger till oceanens botten. Det var också ljusets väg han själf gick.

* * *



Marcus Larsson.

Flodlandskap i storm. Blyertsteckning.
Tillhör Nationalmuseum.

Svenskt konstnärskynne.

(1899.)

Har du vandrat utanför staden en mulen vintereftermiddag? Luften hänger svartgrå och tung ned öfver det hvita snötäcke, som i oändlig enformighet utbreder sig framför dig. Luften, som om sommaren är det ljusaste i landskapet, är nu ett mörker, det är marken som lyser och sprider en njugg, diffus snödager öfver nejden. Vid horisonten tecknar den svarta barrskogen sin tandade, ojämna kontur, den ena småraggiga kammen bakom den andra, mot den ljuslösa luften. Det är en torr, svart sorgkant, hvilken inramar den i hvitt svepta bygden och hindrar ditt öga att gå vidare. Du ser intet utlopp för blicken. Den måste stanna här. Nakna och risiga stå löfträden utan all gruppering, nyckfullt utplan-

terade i de snöiga backarna; några af dem höja de magra, knotiga grenarna mot himmelen, andra sprita ut med dem i alla väderstreck, åter andra låta dem sorgmodigt hänga mot marken. Svarta klippblock sticka upp här och där ur snön. — Hvilken sönderrifven natur, hvilken oordning! Hvar är den arkitektoniska och måleriska enhet, som gör söderns natur med dess klara, lugna linjer så lockande för konstnären? Hvar är den klassiska linjen? Icke här. Här har du ett färglöst svart och hvitt för din färgtörst, en formlös splittring för ditt formsinne. Det hela: ett kaotiskt virrvarr, famnadt af en stor, tung, kväfvande enformighet.

Hvad du här har att återge, det är ej landskapet, det är — beklämningen. Gå hem på ditt rum och öppna klaveret.

*

Sådan naturen är i ett land, sådan plär ock dess bildkonst vara. Medvetet eller omedvetet äro konstnärerna vid valet af sina former och färger ständigt påverkade af de former och färger, som omgifva dem i naturen. I den geniala uppsatsen om "byggnadstypernas uppkomst" säger Herbert Spencer: "Enär alla föreställningar måste hafva uppförts af bilder och delar af bilder, som samlats i och genom våra sinnen; enär det är omöjligt för en människa att åstadkomma en uppfinning, annat än en sådan, hvars enkla grundämnen kommit till hennes medvetande utifrån; och enär hennes inbillningskraft rör sig villigast i samma riktning som hennes vanliga, dagliga iakttagelser, så följer nästan med nödvändighet: att det egenomliga, som är förhärskande i dessa vanliga iakttagelser, måste trycka sin prägel äfven på hennes uppfinning."

Om ett lands konst i sina väsentliga drag icke liknar dess natur, så är detta ett gifvet tecken på, att främmande inflytande är förhärskande bland dess konstnärer. Hur länge har detta ej varit fallet hos oss! Det är först i senare hälften af detta århundrade vi börjat få en konst, som liknar vår natur. Hur mycket af främmande inflytande ligger inte ännu hämmande öfver vår konstproduktion! Vår inbillning rör sig endast motvilligt i samma riktning som våra inhemska naturiakttagelser. Släppa vi för en stund inbillningen riktigt lös i denna riktning, genast tro vi, att vi äro på vägen till barbariet igen. — Sverige är intet land för konsten,

sucka vi, och så draga vi ned rullgardinen för snölandskapet därutanför; lampan tändes, och från bokhyllan plocka vi ned någon klassisk författare, eller också bläddra vi i något konstalbum från Italien, Frankrike eller Japan. Men utanför står landet snötäckt och väntar — — — Var det någon, som knackade på rutan? Nej, det var bara vinden och den yrande snön. — Å, den snön — snön! — Skulle ändå inte snön, snölandskapet kunna återges i bild, storslaget och gripande som det i alla fall är — trots allt, frågar vår inbillning. Den klassiske författaren glider sakta ned i golfvet, konstalbumet följer efter. Inbillningen har i löndom börjat rulla med en snöboll — och in öfver det tysta, hvita landet bär det — —.

*

Uppfostrade i "lägre och högre antikklaser", lämnade vi en gång konstakademien för att resa ut. — "När skall du resa ut?" var den stående frågan. — I vår! — Jaså, i vår, — du lycklige. Och man for. — Bort från barbarlandet! Bort från is och snö! Bort från läseri och asketism! Bort från frosseri och guldkrogar! Bort från fattigdom; bort från snobberi! Bort från alla plumpa ytterligheter! Bort från oss själfva! Bort! Ut! — — — Det därhemma fanns inte till längre. Det hade med ett slag kommit så långt bort. Nu lefde man år efter år i solen och i konsten. Man blef kosmopolit. Bjällerklngen från det snöhöljda landet däruppe i norr nådde icke öfver hafven för att störa vår skönhetskult. Det var med ett vemodfullt löje på läpparna vi talade om "landet utan motiv", den röda stugans land, så omöjligt att måla med sitt virrvarr af berg och backar, af löfträn och barrträn, af mörkgrönt och ljusgrönt, så hårdt och så kallt — bara motsättningar, ingen harmoni; ingen smältande helton, endast osmälta lokalfärger. Ingenting "stod bra" i det landet. Och så all den snön, vit snö och grå snö och svart snö. Nej, Sverige var interland för konsten. Konst är skönhet, är stor, ädel och enhetlig stil. Konst är en sublim sammansättning af nobla, lugna, harmoniska lifsintryck. Konst är en produkt af lyckan. Lyckan är en produkt af solen — af södern. — Snölandet kom längre och längre bort ifrån oss.

*

Ändå hade det på 50-talet funnits två målare, hvilka mäktigt hänförs af den svenska naturen, hvars stämning och egendomlighet de i sin konst på olika strängar besjungit. Den ene var en mirakelman från Östergyllen, en bald krabat, f. d. sadelmakaregesäll, orädd och vild, alltid på äfventyr — äfven i sin konst. Bondfolket i den trakt af norra Småland, där han en tid huserade, ansåg honom stå i något slags förhållande till en viss ond makt, och det var med bäfvan man nalkades det skyhöga babelstorn, han här midt i hjärtat af Sverige byggt af gamla lador och skjul, staplade på hvarandra i det oändliga, ett palats helgadt åt den svenska landskaps-skola, som nu skulle grundas. Lyckligtvis stod den vilde sällen i fråga om sin konst i förbund med en högre makt, hvilken också, trots det missbruk han i sin fåvitsko af densamma gjorde, värdigades skaffa honom rangen af banbrytare inom den svenska konsten. Denna makt var den nordiska naturen. Hur mycket målaren än i sin galna sensationslystnad och sin gränslösa konstnärsfåfänga misshandlat den naturen, finnes hon ändå lifslevvande i mer än ett af hans verk och lefver då med en storvulen kraft och en ljungande värtalighet, som ljuder högre än de lögner han samtidigt så respektlöst smusslat in i hennes mun. — Respektlös inför naturen var han, och hade icke naturen varit starkare än han och i nåder en tid täckts hålla hans humbugsknep i tygeln, så hade den vilda och storslagna sida af vår natur, som hans konst besjunger, ännu varit konstnärligt obrukad. Det nordiska stormvädret, som knäcker den stolta furan; den vredgade forsen, som skummande kastar sig från klippa till klippa; de lössläppta naturkrafternas skärande skri genom en nejd, hvilken annars ligger så tigande och inåtvänd under nordens kallblå himmel — det var målarens gebit. Det var detta område han flitigast brukade och — missbrukade. Född till en profet, dog han som en storskräflare. Naturen hämnar sig väldeliga på den respektlöse konstnären. Ingen tog heller upp hans pensel.

Ungefär samtidigt som mirakelmannen först fick upp ögonen för den småländska obygdén, gick en ung extra ordinarie i hofrätten och svärmade rundt om i Stockholmstrakten. Hur varmt han älskade dess natur! Hvarje krökning af vägen gaf honom hjärtklappning. En ny härlighet väntade honom: en leende björkdunge kanske, ett näs, som speglade i den lugna, soliga viken, en sval skugga inne mellan de hvita stammarna; betande kor —

stillhet och frid. Han gick och gick, tills han en vacker dag gick ifrån hofrätten och till konstakademien. Det var inte så mycket kärleken till konsten som dref honom dit, som fastmera kärleken till naturen. Det var också detta, som blef hans betydelse som konstnär, så länge de goda årens skördar bärgades. Hastigt blef han populär, ty människorna förstodo hans kärlek och delade den. Han satte strängar i dallring, som inte begärde bättre än att få ljuda. Men hans popularitet blef hans olycka. Den inledde honom i en frestelse, som hans svenska vekhet gaf efter för. Han började att repetera sig själf — om och om igen samma tafla — och han märkte det ej, förrän det var för sent och han redan var en bruten man. Då med ens stod det åter klart för honom: Naturen! Det var den, endast den, som skulle förhärligas, ej konstnärens verk; konstnären skulle blott vara naturens blygsamme tolk. Men härtill fordrades en ständig förnyelse, ett ständigt, ödmjukt återgående till lärjungens stadium, ett oafflätligt, oegennyttigt studium. Sverige! Det var det landet, hans eget land, hans ungdoms svärmiska Eden, han hade drömt om att tolka i bilder så friska och klara som spegelns; men spegelbilderna hade mattats, intrycken hade bleknat; ateljéväggarna hade skymt de ljusa, leende utsikterna mellan holmarna — och nu var det för sent. Naturen hade hämnats äfven på honom.

Nej, ännu en ansträngning. Förnyelse! skrek en röst inom honom. — Den slagrörda handen vågade darrande försöket. — Barrskogen! Direkt efter naturen — troget — troget. Men det blef ej hvad det tidigare kunde ha blifvit, och ingen såg det bättre än han. Hans omgifning läste hans egen dom i hans ögon. Men kärleken till den svenska naturen flammade i dödsstunden upp starkare än någonsin. Dagen i ända kunde den lame sitta i sin rullstol och oafflätligt blicka bort öfver fjärdens speglande holmar. — Sverige, älskade fosterland! — Ännu när natten föll satt han med lysande ögon, längtande inför naturen fram mot en äkta nordisk konst, som måste komma. Den skulle komma, det visste han: den skulle *längtas* fram, ty i Norden är konsten icke en produkt af lyckan utan af längtan.

*

“Naturen har skapat folkslagen så illa och omogna åt norr, att ingenting kan mogna i deras händer. Jag tror fysionomien utmärker *smak*:

alla ansikten här har ingen form, huru kan sinnet ha karaktär? Gifs ett vackert ansikte, så äro de oformliga lineamenterna endast genom nyanser 'aducerade' till ett slags behag; huru kan då deras geni fatta idéen om sann skönhet? Nej, jag är au désespoir; tänk aldrig på konstner i Sverige, som ligger så långt norr upp. Låt oss glömma möjligheten därtill.“

Så skref konstfilosofen Ehrensvärd på 1700-talet till den fransk-svenske målaren Masreliez.

Liknande reflexioner hafva genom tiderna gång på gång likt en mara ridit de svenska konstnärerna. Men de ha därvid, liksom Ehrensvärd, alltid haft i tankarna söderns konst, antiken, renässansen. Den klassiska linjen är spöket, som skrämtdt vettet ur vårt lands konstnärer. Lägge antikskolor, högre antikskolor; resestipendier till Rom — till Paris! — Hämta hem den till oss, den klassiska linjen! Plugga in den i skallen, knoga, knoga! Vi måste förvärfva denna stora, sköna linje för Sverige, för gamla, fattiga Sverige, som ligger så långt åt norr! — — Ah, enfin — där är den! Blommérs Fröja! Rafael, gud vare tack och lof! — Wingses Loke — Sveriges Michel Angelo; tusen tack! Gapa, gossar af gamla Sverige, kulturen gör sitt intåg i Norden. Stadsbudet på konstakademien står naken i samma ställning som Apollo. — Kylknölar — hvem nämnde kylknölar? Inga hädiska ord i konstens tempel. Drif ut svensken ur kroppen på er, pojkar! Skall han någon gång få leka med, så skall det vara utklädd i kostym. Det fornnordiska eller medeltida kan ge honom ett poetiskt skimmer, som han annars saknar. Gör honom till gud eller kung, så kan man ge honom den stora linjen. Utan den har han intet i konsten att skaffa. — När du talar ditt konstspråk, bryt alltid lite — eller så mycket som möjligt — på italienska, franska eller tyska, men helst på grekiska. Rena svenskan är ett oting. — Barbarerna — barbarerna från Norden! Minns skällsordet! — Raka ut Norrköpingsnäsan, din blonda degklump! — Bliga inte på den kallblå himmelen, hör du; ty då bli dina ögon än blåare och glåmigare! I södern äro ögonen svarta; det betyder eld. Jag såg ett öga som liknade en krater, det sprutade flammor. Ditt öga liknar ju en kaflugn insjö, som endast speglar din egen långa längtan. En näsa så lång som din längtan är hvad du får, om du gapar åt norr. Kan något godt komma från — norr? Se mot söder!

Jag stod på en höjd utanför Florens — en afton i februari förra året (1898). Det hade just kommit vår i luften. — Rundt om mig vågade bergskedjorna i klassiskt sköna linjer. På slutningarna ned emot dalen lyste mandelträden i sin första hvita blomning. Solen sjönk, och alla höjder glödde. Öfver hela staden där nere i dalen bredde sig redan aftonskuggan, sval och tät; endast på dömens högsta hvälfnig brann ännu en gnista af ljus. I samma stund den slocknade, började, som på en gifven vink, alla stadens kyrkklockor att samfälldt ljuda; det blef till en smekande melodi i fint stämda tongångar. Den talade högt och tydligt till mig om en gammal, förfinad kultur, som taktfullt aktgifvit på alla sinnens skönhetskraf. — — — Stackars Sverige, tänkte jag, hvad du ligger långt åt norr, långt från civilisationen och skönheten! — Pinjerna i min omedelbara närhet började sakta susa i aftonvinden från bergen, och deras sus blandade sig som ett mummel af röster med klocksången öfver dalen. Jag stod som fastnaglad — med berusade sinnen.

— Stackars Sverige, upprepade jag. Men klockorna tystnade, en för en, och jag hörde slutligen endast suset i pinjerna. — Det lät som suset i en furuskog. — En furuskog! Det slet till i bröstet på mig. Med ens föll det öfver mig en längtan, en oemotståndlig längtan till Sverige, det tysta, hvita landet i norr. Jag såg det i ett nu så tydligt framför mig, så stilla, så klart och vackert under sitt rena snötäcke! Ofrivilligt sträckte jag ut armarna. Då föllo mina ögon på pinjerna; och armarna sänktes. De föreföllo mig plötsligt så främmande. Aldrig skulle det kunna falla mig in att vilja taga ett af dessa fina träden, pinjerna eller cypresserna, i min famn. Jag var ju nästan dagligen färdig att taga af mig hatten för dem, liksom för fina främmande. — Nej, gran och fur, de äro af samma virke som min egens läkt — vi äro bröder. Er kan jag ta i famn. — Hur jag i den stunden längtade att kunna göra det! — Aldrig — det kände jag med ens — skulle jag kunna måla en pinje med samma kärlek som en fura, aldrig den italienska naturen, aldrig söderns rikedom, aldrig den klassiska linjen med samma värme och innerlighet, med hvilken jag skulle tolka en af nordens kargaste, raggigaste bergåsar. Vi ha ju inga minnen gemensamma, ni sköna trän! Och det viktigaste i en målning är dock ej formskonheten, noblessen, smaken; det är den outgrundliga och gripande väfnad af minnen, af aning och inbillning, som konstnären spunnit in i sin bild.

— Kanske få vi aldrig en formren och regelrätt konst i Sverige, ty detta förutsätter en enhet och en jämvikt i natur och lefnadsförhållanden, som vi ej äga, men vi kunna däremot få en djup och gripande konst, en konst, som kanske blir desto mera djup och gripande, därför att vår natur rvingar in den inom sitt karga och skrofliga skal och närar den med en evig, brinnande längtan. — Men kunna vi någonsin få en stor konst? — — Hvilken fråga! Speglar då icke vår natur, likaväl som söderns, oändlighet? Skönja icke äfven vi naturens stora, eviga lagar? Famnar icke vår blick himmelen — och hvilken himmel! En himmel, öfver hvilken norrskenet kanske just denna februafton sprutar strålände färgkaskader. Spegla icke våra nordbor, likaväl som sydländingarna, människans eviga drifter, de klara som de dunkla, de låga som de sublimes? Duga icke också de till symboler för det evigt mänskliga? Låt oss vidga blicken och inte stirra oss blinda på bisaker! Hvad gör det, om en näsa är lite mer eller mindre rak! Konsten är en känsloyttring, ett skapande af stora, lefvande symboler, gripande bilder af väl och ve. Det är hela dess innersta hemlighet; allt annat är bara periferi.

Det var med en djup aning i mitt sinne, jag steg ned till Florens den kvällen, och det var med lyft hufvud jag gick förbi dess många, med sköna bilder från medeltiden smyckade kyrkor. Jag anade, att äfven vi i gamla Sveriget en gång skulle kunna få en stor konst, hur olika denna än naturnödvändigt, för att vara äkta, måste bli den jag här sett. — Endast ett folks inneboende lifskraft afgör, om det skall hinna fram till en egen odling och en egen konst. — Och vår lifskraft därhemma? — Ja, den aftonen i Florens tviflade jag i alla händelser icke därpå. Jag kände denna kraft, liksom genom suggestion på afstånd, med en varm ström genomvälla hela mitt väsende, och min håg blef brinnande af längtan till hemlandet, till snön, till kylan, till — värmen.

*

Har du vandrat utanför staden en klar vinterkväll strax som solen gått ned? — Kanske har du samma uppsvenska landskap framför dig, hvilket en gång i gråväder föreföll dig så skrämmande. Öppna då ögonen och skåda förvandlingen! Himmelen rundt om horisonten är ett haf af

renaste guld, så strålande, så klar som endast i norden en vinterdag. Betrakta hvilken festsal du vandrar i! Det blåa täcke din fot trampar är af snö, det blånar af reflexer från det högvälfda, dunkelblå tak, som är ofvan ditt hufvud, och motsättningen till den lysande guldglassens vid horisonten gör dess färg än blåare och skönare. Tysta och allvarliga, i svart-violetta dräkter stå skogsåsarna på vakt kring din väg, den ena åsen bakom den andra, förtonande mot horisonten. De som äro längst borta bära en slöja af ljusblått öfver sina taggar, hvilken mildrar kärpheten och afrundar ackordet. I denna stora helhet försvinna alla småsaker, de risiga löfträden skilja sig icke längre från den mörka barrskogen där bakom, klippblocken teckna ett fast arkitektoniskt underlag åt den mjuka snön, som täcker dem. Allt samlas och enas, domineradt af det strålande ljuset vid synranden. I den blånande snön ser du slädspår glittra i svagt guld; du ser dem otydligt slingra framför dig som glänsande ormar mellan de svarta granruskorna, som här och där markera den väg, på hvilken du tjusad vandrar — längre och längre — mot guldmiraklet bakom skogarna. Hvilken klang, hvilken friskhet i denna atmosfär! Det är som om någon osynlig makt lyfte dig och förde dig framåt med vidgad bröst och högburet hufvud. Det är sång i luften. Är det ditt eget blod, som sjunger? Eller är det källorna under isen? Eller är det endast färgerna i landskapet, som samklinga så hänförande? Säkert är, att du tydligt förnimer en melodi, klar, ren, högstämd och fulltonig. Och i denna stämning får plötsligt din okufliga, nordiska längtan en segervisshet och en lugn höghet, som den kanske icke ägt, sedan den sista gången famnades af midsommarnattens breda ljusflod. Du känner i den stunden en så jublande hänförelse öfver att bära den längtan inom dig, att du inte till något pris ville byta den mot all söderns fullkomnade lycka. Midvinter — midsommar! Där har du ytterpunkterna för ditt nordiska väsendes rika tonskala, en tonskala så oändligt mycket rikare än söderns, därför också så oändligt mycket svårare att bringa till harmoni. Men nu, när du är på denna jublande höjd: Sjung ut din fröjd! Sjung med ord, sjung med toner, sjung med färger! Höj rösten! Klangfullt, rent och oförskräckt skall det låta, när den svenska sång når öfver våra läppar, hvilken ännu bor — så blyg, så rädd att inte ha tillräckligt fina manér, så tillstukad af främlingar — inom oss, någonstans i närheten af det vi kalla hjärtat. — Släpp lös din sjungande

längtan, den skall först helt ge gamla Sveriget det komplement till dess friska, malmfulla tungomål, som ensamt förmår tolka vårt hjärtas skönaste tonfall: en äkta svensk konst, — i diktning och målning, i toner, färger och former. —

*

Hur många ansatser till en svensk målarkonst ha icke blifvit gjorda! Men mest med stora ord. Hvem syndar ej med de stora orden? — De stora orden ha tidt och ofta ringt samman de svenska målarna. Deras händer ha lyfts till en ed. — “Vid Svea“ ... “vid Göta“ ... vid —. Men deras ögon ha skelat mot södern; de ha samtidigt glott efter förebilder. Det var så svårt att börja på egen hand — från början. Och så hade ju redan de stora tyskarna och tysk-svenskarna skapat en stor konst här hemma. Man ville ju inte vara sämre än de — och därför blef man sämre. Ty ett träd kan inte på befallning börja sin växt med kronan, vore det ock fråga om en kunglig befallning och en kunglig — krona. Ett träd börjar med ett frö i jorden, som i tystnad slår rötter, skjuter ett litet grönt skott ofvan marken och småningom stiger mot höjden — för att en gång breda ut sin krona vida omkring. Liksom ett träd börjar också ett lands språk sin växt. Ett ord blir ett frö, och det blir två ord, och det blir tjugu, och det blir ett helt språk. På samma sätt tillkommer också det inhemska språk, som kallas: en nationell konst. Hvarje land, som har att uppvisa en fullgången, originell målarkonst, har sett denna spira ur en *primitiv* konstskola, hvilken småningom sökt sig fram mot fullkomligare uttrycksformer. Vi behöfva ej gå längre än till vårt grannland Danmark för att öfvertyga oss härom. Det lilla landet har verkligen en primitiv målarkonst och det af färskt datum, något som bör kunna inge oss mod. Hvilka impulser än Danmarks nu lefvande målare tagit från utlandet, ständigt ha de dock bibehållit rotfäste i det egna landets primitiva målarkonst från början af århundradet, och de ha användt de nyförvärfvade lärdomarna endast för att fullkomna och utveckla denna första konstrikning inom dess en gång gifna egenart och hjärtelag. — Tro nu inte att jag vill, att vår konst skall bli lik Danmarks konst. Jag vill att den skall bli lik vår natur! Den skall tolka *vår* egenart och *vårt* hjärtelag och därvid använda de färger och former, som nu en gång äro

vårt lands och vårt folks. Vi skola gripa till konsten för naturens skull och inte för — konstens. Med andra ord: det skall inte finnas konst i ett land, därför att det är gentilt att det finnes konst i ett land — på det viset få vi endast en tom herrekunst, en importerad konst. Konsten skall komma i landet, därför att naturen sjunger i barmen på allt folket och fordrar ett uttryck — en konst. Och konstnären måste vara *ett* med “allt folket“. Först på det viset få vi en äkta och rotfast konst, som skall lefva i historien som Sveriges konst. Men en dylik konst *måste* börja med en primitiv skola, ty det är hvad vi hittills sakna — och det innerliga, samvetsgranna och kärleksfulla inpluggandet af naturen i alla dess skiftningar och former måste i hvarje lands konst föregå de kommande fria och storvulna kämpalekarna. I annat fall komma utländska naturformer att smyga sig in i det “fria skapandet“ i stället för de inländska, ty friare än så är aldrig människans skapande. Hennes konst, liksom all hennes uppfinning, är till sina grundämnen sammansatt efter naturformer, utländska eller inländska. Naturen är drömmarnas kostymmagasin. Det är så visst och sant som att ingenting skapas af intet.

— Tro nu inte att en primitiv konst utesluter allt hvad diktning heter och skall vara rent fotografisk. Nej, den kan visst dikta och detta djupt och gripande, men den diktar icke fritt och obundet med stora, flotta fasoner, som högrenässansens konst. Den går till väga som den primitiva italienska konsten eller den flamländska eller den japanesiska; den kopierar naturen noggrant och innerligt, äfven när den diktar sina drömmar. Dess inbillning är naturalistisk som barnets och hämtar sina grundformer från den närmaste omgifningen.

Men ligger inte just det storslagna, det flotta och obundna skapandet för oss svenskar — till skillnad från t. ex. danskarna? Jo, jag hoppas och tror det. Men alla människor måste lära sig att gå, innan de kunna springa, annars måste de anlita hjälp utifrån och springa i takt med andra. — Tak' tu, tak' tu — — — — — pladask! Där föll “herrarnas“ stolta dröm. Trädet blåste omkull, ty det hade intet rotfäste. Det tålde icke vid nordanvinden och snöyrän.

Den i så mycket främmande och utländska herretonen i vår hittillsvarande konst måste stiga ned från sin isolerade höjd och förmäla sig med den inhemska folktonen. De två måste genomsyra och komplettera hvar-

andra, annars blir det aldrig allvar af leken. — Konstnären skall visst inte måla för det breda lag vi i hvardagslag kalla "folket", han skall måla för det ännu bredare lag, som vi i högtidliga — och alltför sällsynta — ögonblick kalla "vårt svenska folk". Konstnären — jag menar den konstnär, som vill gripa djupt in i sin nations lif — måste, liksom fordom prästen, stå utanför klassgränserna. Han skall lefva sitt lif så, att han i sitt innersta känner sig lika nära bonden som herremannen, fabrikören som arbetaren, den vise som barnet, ty han skall just representera det, som djupast i allas väsende är gemensam egendom och rikedom: det svenska kynnet. Han skall representera den andliga enhet vi alla tillsammans bilda inåt och utåt, en enhet som ingen klasskillnad skall kunna helt utplåna, så länge Sverige står. Men när den enheten inte längre skall finnas, finns heller intet Sverige.

Konstnären skall föra gamla och unga, fattiga och rika, stadsbor och landsbor samman inför den svenska naturen, vårt folklynnes moder och vår odlings tysta formdanerska. Han skall kalla oss alla till möte och fest under vinternattens gnistrande stjärnhimmel och i sommarnattens bäfvande ljusflod; han skall lära oss känna vårt eget innersta väsende, han skall dyrka upp dess hemligaste lönngångar för oss, och han skall leda oss upp till dess stora obrukade vidder. Han skall fylla oss med en stor, gemensam kärlek och en gemensam segerviss längtan. Därmed skall han också skänka oss det stål i vårt väsende, med hvilket vi skola kunna värna oss mot utländska inkräktare. Stål är en svensk produkt, men vi behöfva mycket stål i vårt lynne — vid sidan af all den vekhet, som samtidigt bygger och bor där inne, och den misstro till egen kraft, som alltför gror i dess spår.

*

Hur ofta tänker jag ej på "dumme August"! — Hvem är dumme August? frågar du. — Jo, det finnes i nästan hvarje kringresande cirkus en stackars clown, som kallas så. I Sverige kallas han också: Pelle Jöns. Han är klädd i den mest internøtionella af alla dräkter: fracken; men hans frack är sliten och blank och alltför stor för hans kroppshydd. "Dumme Augusts" egentliga uppgift synes vara att apa efter alla de fina konstnärer, den ena efter den andra, hvilka dyka upp inom den cirkel-

runda värld, där han dväljes. Granna jonglörer med flotta fasoner, under-sköna misser med mjuka danssteg, kämpande atleter, stolta ryttare, alla söker han apa efter, men alltid faller han pladask i backen, just när han trodde sig vara idealet som närmast. — Då händer det ibland, att han i vredesmod kastar af sig fracken, och i ett nu presterar han en konst, så olik alla de andras, så naiv, så personlig, så häpnadsväckande, att publikens ögon genast lämna alla de fina konstmakarna för att med odelad beundran följa den nye konstnären.

Hur många af Sveriges målare ha icke osökt påmint om dumme August! Dök en ny konstnär upp i Rom, genast voro de där att apa efter honom — eller han dök upp i Paris, genast voro de där, eller i München, eller i Düsseldorf, eller i Brüssel, eller i Japan! Ingen möda var dem för stor, inga afstånd för långa, när det gällde att nappa konsten från andra. Men lönlös var deras möda, alldeles som dumme Augusts. Pladask — — — så lågo de där! Och när de stego upp, hade de endast en än mer utpräglad Norrköpingsnäsa än när de började leken — alldeles som dumme August. Hans näsa är ökad öfver hela den civiliserade världen.

*

— — Det sägs att steget från det sublima till det löjliga är lätt att taga. Jag vill här pröfva ett steg i motsatt riktning: från det löjliga till det sublima, från dumme August till Rembrandt. Rembrandt är sublim. Och han är ett stort exempel för alla små nationers målare. Icke så att förstå, att vi borde försöka måla taflor, som liknade Rembrands. Då liknade vi honom minst af allt. Nej, vi borde tvärtom, liksom han, måla våra taflor så enkelt och rättframt som vore det oss en fullkomlig hemlighet, att det funnits målare till i världen före oss. Men detta kunna vi göra endast om vi förmå att helt och odeladt uppgå i hemlandets natur. Naturdyrkan är enda vägen till en originell och lifskraftig konst. Först nya, personliga upptäckter i naturen medföra nya, personliga upptäckter i konsten. Rembrandt är helt originell och helt nationell. Han liknar ingen annan. Han uppfinnar målarkonsten på nytt. Någon har träffande sagt: "Hade målarkonsten ej varit uppfunnen förut, helt säkert hade Rembrandt uppfunnit den." Det är ett sant ord. Och han skulle då ha gått

till väga, liksom han gjorde nu. Han flyttade helt barnsligt och trovärdigt naturen omkring sig in i konsten och skapade en konst efter sin nations och sitt eget beläte. Han tog det lefvande material, som fanns närmast till hands: Holland och holländarna, landet och folket, dess yttre drag, dess ljuslif och dess sjäslif. Rembrandts konst speglar också inom sin ram en hel, nationell konstutveckling. Han börjar som primitiv. Målar noggrant, intimt och kärleksfullt, ja, petigt, hårdt och alltför sakligt. Och han slutar med en målerisk bredd, med ett fritt, suveränt och obundet skapande, som ingen af högrenässansens mästare öfverträffat.

Rembrandt går aldrig öfver ån efter vatten. Men han krossar alla dammluckor, som kunna hindra lifvets lefvande källor att släppa vatten fram till hans kvarn. Lifvets träd står också tätt vid hans förstugukvist, och det är dess frukter han brukar till sin näring. Kunskapens träd står däremot på passande afstånd; dess frukter kunna vara goda nog åt de af hans yrkesbröder, som följa moderiktningen: italiserandet. Hans öga fröjdas visserligen af de granna frukterna, men han äter dem ej; han minns det första syndafallet och aktar sig noga att förlora sitt Eden. — — Rembrandt är motsatsen till allt hvad konstakademi, allt hvad utländsk tradition och internationell eklekticism heter, till allt hvad kammarlärdom, sterilitet och pedanteri funnit på. Han är lefvande lif, outtömlig, outgrundlig och evigt ung. Och alla de små holländare, som åto af samma lifvets träd som han, de yrkesbröder, som inte följde modet, de dela hans odödlighet och äro unga som han den dag som i dag är. Men de italiserande gossarna äro längesedan döda — allihop.

Det är på det sätt, som Rembrandt skapade sin konst, och endast på det sättet, en sann nationell konst tillkommer, en konst lika lefvande, lika egenartad och lika dyrbar för ett folk som det hemländska tungomålet, hvilket väl annars alltid brukar betraktas som ett folks dyrbaraste och egnaste egendom. Ett eget språk kanske ej alltid enbart berättigar ett folk till en fortsatt tillvaro; då hade många vilda stammar skäl att protesterande resa sig ur sina grafvar. Men en nationell konst i full blomning skulle hos det folk, som ägde den, betyga en odling så hög och själfständig, att det för visso skulle blifva en plikt för mänskligheten, en plikt dikterad af andlig själfbevarelse-drift, att värna den nationens rätt till ett eget lif.

— — — När skall den svenska konsten helt våga steget från det löjliga till det sublima, från dumme August till Rembrandt? Steget kanske ej är så långt. Det är kanske redan halfvägs taget. Kanske gäller det blott att i vredesmod kasta af de sista resterna af den internationella dräkten — och så börja leken på allvar. — — Näsan i vädret! Det skadar inte — då det gäller vår egen lek.

*

På hemresan från Italien kom jag en vårdag till Paris. Det fanns inte många svenska målare där, och just inga ungdomar. Men en ung målare af mina bekanta träffade jag i alla fall.

“Nå-å?” frågade jag.

“Hvad menar du?”

“Hur du trifs?”

Han såg på mig med en blick, som inte var ljus.

“Hur jag trifs! — — Jag trifs inte alls... Kort och godt: Jag längtar hem!”

“Så-å, *vi* längtade ut, när vi voro vid din ålder.”

“Ja, det va' ni det. Och undra på det! Ni hängde ju i luften därhemma, utan att ha något att hålla er till... så vida ni inte ville hålla 'gubbarna' i rockskörten och 'hofmåla' münchen-er-brunt. Någon 'svensk skola' fanns ju inte den gången, det ljögo bara de där guldbokstäfverna i Nationalmuseum. Några redan glömda ansatser ska vi inte tala om. Det var inte fint för en målare att vara svensk på den tiden. Och att publiken då blef indifferent var väl mindre att undra på. — — Vi ha haft det annorlunda. Vi ha haft något att bygga vidare på, ty ni, det skall en gång sägas, ni gjorde ändå en revolution därhemma, när ni slutligen kommo hem. För första gången blef luften blå och frisk som nordisk luft är, och träden började äntligen grönska — ni öppnade ögonen på oss unga för *vår* natur. — — Naturligtvis hade ni olater, franska konster och dylikt, som ni kanske inte själfva visste af. Men ni utträttade i alla fall något genomgripande och godt, om det också inte var...”

“Mycket, menade du... tack.”

“Nej... *allt* menar jag — och gudskelof för det. Ännu finns det något för oss att göra, och det är inte det lilla det. Men hemma ska det ske... bara hemma.”

“Ja, hvad hade du då här att göra?”

“Ja, hvad hade jag *här* att göra?”

(Paus.)

“Du skulle väl utbilda din teknik, kan jag tro?”

“Ä prat. Ska tekniken ha något värde, så skall den helt utvecklas under kampen med de ämnen, som befolka ens inbillning. Annars kommer den bara att hänga löst utanpå dessa — som illa gjorda kläder. Min inbillning är inte befolkad med franska fiskarflickor och pariskokotter. — Nej du, *den* svenska skolan är död och kommer aldrig åter. De intressera mig inte ett dugg, dessa varelsor — och jag tänker inte måla hvarken för fransmän eller amerikanare. Nej du, jag lefver fortfarande med hela min håg i Sverige — och det kommer jag att hädanefter göra med min kropp också. Man ska inte måla hvad som helst. Ett konstverk bör väl ändå härflyta ur en konstnärs eget lifsinnehåll — om han nu har något. Han skall väl åtminstone ha samma kynne som sina motiv. Hur skall han annars kunna förstå dessa? Och publiken, hans publik, skall väl i sin tur ha samma kynne som både konstnären och motiven. Hur skall den annars kunna förstå konstverket? ... är det inte logiskt... hva? Och på den grundvalen skall en svensk skola växa upp af sig själf — utan alla proklamationer. Det är inte så mycket en konstrevolution vi numera behöfva, som en revolution i *allas* känsla för hemlandet.“

“Men du förnekar väl ej impressionismens stora och sunda rensningsarbete?”

“Nej, det gör jag visst inte. Jag förnekar alls ej, att det finnes stora internationella sanningar, som måste in i *allas* medvetande, men de få sin rätta betydelse först när de bli — nationella. Med andra ord: Dessa sanningar måste till sitt väsende vara i den grad allmänna, att de kunna anammas oberoende af de yttre former de tillfälligtvis bära. Man skall kunna taga deras kärna och vräka skalet. I så måtto finns det också på konstens område stora universella sanningar. Men dem behöfva vi ej resa öfver hafven efter; de komma till oss ändå, och vi förstå dem bättre på det viset. Nej, dessa resor öfver hafven måste taga ett slut. De ha haft sin betydelse och varit ett utslag af vårt lynne äfven de — det är sant. Men vi svenskar ha nu så länge legat småmysande och rufvat på alla dessa rika strandhugg från främmande kuster, att vi aldrig kommit oss rätt

i gång med något eget, själfständigt skapande. — — Må gärna de stora idéerna utifrån komma hem till oss! Må de öfverraska oss i vårt arbete och befrukta detta men ej *diktera* det! — — På så vis blir allt väl beställt, ty någon kinesisk mur tror jag visst inte på. — Ett är emellertid säkert: Resa vi ideligen ut efter idéer, eller sitta vi handfallna och vänta på dem — blir det aldrig folk af oss svenskar utan...“

“Apor!“ inföll jag.

“Ja, just det — och därför kan jag inte förlåta mig dessa två år af meningslöst knog härute.“

“Ja, men kunskap kan väl alltid vara bra att ha?“

“Du menar: 'Konst betyder *kunna*?' Den gamla visan! Nej, min bror“ (och här slog den unge målaren näfven i bordet), “konst betyder *känna*. Det är den stora, djupa sanning, som akademierna ej ville ut med, och däraf kom också de många misstagen och missförstånden. — Tänk ett ögonblick på de primitiva målarna här i Louvren! — — Är inte vår kunskap om konststilar, om naturlagar, om människokroppen, om optiken, om perspektivet oändligt mycket större än deras? Är vår konst bättre för det? Misstag! Som du ser: Kunskapen *kan* vara ringa, inspirationen *måste* alltid vara stor. All konst, när den är äkta, är och blir en känslsak — man må ställa sig på konstnärens ståndpunkt eller på publikens. Kunna inte konstnär och publik mötas i en gemensam känsla, är det hela lönlöst. De förbli då två främmande, som gå åt hvar sitt håll och i lyckligaste fall lyfta på hatten i förbifarten. Hvad har det svenska folket i sitt innersta hjärta med franska former och franska färger att göra, eller med tyska former — eller italienska — eller grekiska? Kunna väl dylika former ge ett sant uttryck för det, som bäfvar i barmen på oss — eller för allt det hemlighetsfulla, som hos vårt folk suckat efter uttryck allt sedan hedenhös? Vi behöfva vårt eget färg- och formspråk, lika visst som vårt eget tungomål. Vi behöfva en konst, skapad efter vårt beläte, afpassad efter vår natur och vårt sinnelag. Man måste i all konst kunna *känna igen* för att rätt kunna *känna för*. Det är till ett folks lefvande minnen konstnären skall tala — och till dess halfklara drömmar. De förra skall han ge en ny klarhet, de senare en full...“

Den unge målaren tystnade för ett ögonblick, så fortsatte han:

“Men den rotlöse kan ingenting ge. — Intet... Och därför måste vi hem... och slå rötter. A propos, hvad gjorde du i Italien?”

“Hvad jag gjorde? Hm... Jag lärde mig bland annat att... älska Sverige... Och nu är jag på hemvägen. — Hem till barbarlandet! säger jag som du. Hem till isen och snön! Hem till guldkrogarna, varietéerna, läsarna, asketerna, frossarna och snobbarna! Hem till alla de plumpa ytterligheter vi en gång rymde ifrån! De äro inte sköna, det är visst och sant, men de skrämma mig inte mera på samma sätt som förr, ty kanske — så hvissar en röst inom mig — kanske, när Sverige en gång nått så högt i odling, att det skall råda öfver en *egen* andlig lustgård, rik nog och stor nog att ge hjärterum för alla lager af dess folk... kanske, hvissar rösten, skola då alla dessa klumpiga ytterligheter så förvandlas och förädlas, att vi gladeligen kunna kasta af den skamkänsla öfver 'barbarerna från Norden', som ännu tynger så många af oss, för att ändtligen få byta den mot — stolthet... — Men nu först — hem! Hem att verka! Just nu är rätta tiden. Nu ljusnar natten. Nu smälta isarna. Nu våras det i hagarna. — Kom!”

✱

Hur fort går ej Nordens sommar! Ren täcka kanske isblommor åter ditt fönster. Därutanför faller vinterns tunga skymning öfver nejden. Allt förefaller med ens så mörkt omkring dig. Kanske tvekar din tanke; kanske brinner den än en gång af lust att fly på gamla, kända vägar mot söderns solriken. — Men ur vinterskymningen hör du plötsligt en ungdomlig röst som manar:

“Se mot norr! Ser du ej ljusstrimman där borta vid synranden? Inte? Jo, du måste se den! — Blicka fortfarande, tröttna icke. — Där — där! Nu ser du den. Se, den blir klarare och klarare. Snart skall den flamma högt ur mörkret som norrskenet. Den strimman, hur svag den ännu tycks dig, bebådar, att ljuset en gång skall komma från Norden. — Vårt folk, liksom allt Nordens folk, vill bli ett föregångsfolk! Det känner med blygsel att apans stadium är det lägsta i ett folks utveckling. Det själfständiga skapandets är det högsta!”

“Vänd ej hufvudet! Se ej mot söder! — Minns legenden om Loths hustru, när hon i fåvitsko vände sitt ansikte mot det förbudna. En sten-

stod blef hon. Hur ofta ha vi ej själfva, när vi i trånad vändt våra blickar mot söderns rikedomar, blifvit som förstenade. Endast i Norden finns förlösningen för nordbons längtande själ. Må vi i längtan och i kärlek bryta vår egen, fattiga stenmark — och den skall få lif. — — Se isblomman på fönstret rodnar redan! Ljuset kommer!“

Stockholm i december 1899.



Edv. Bergh.

Idylliskt landskap. Blyertsteckning.

Den nationella konsten.

(Delar af ett tankeutbyte i bref mellan Richard Bergh och Ellen Key, publiceradt i kalendern Svea 1902.)

Utö den 28 juni.

Kära Ellen!

Jag är arg öfver en artikel, som du skrifvit i "Die Zeit", och som Svenska Dagbladet återgifvit, därför får du dessa rader.

Du skrifver: "Gärna skulle jag afstå från all svensk konst, *såväl den vi själfva frambringat*, som den utlandet lämnat oss, om jag med detta offer kunde åt mänskligheten bevara det Sixtinska kapellet."

Härtill känner jag mig manad att svara: Om såsom mål för allas vår förhoppning sättes det: att hela jorden en gång måtte komma att grönska, så måste det vara af lika stor vikt att martallarna i svenska skärgården måtte få växa och utvecklas, som att cedrarna på Libanon må bibehållas oförändrade, dessa senare må nu vara världens härligaste träd, och dess kronor må susa mäktigare än alla andras.

Mänskligheten är en *organism* under bildning! Det synes mig därför ytligt och barbariskt att säga så, som jag tyckt mig höra åtskilliga Nietzscheaner säga: "Vi offra gärna hela samhällskroppen, bara hufvudet bevaras." Framför allt är ett sådant tal ytligt, ty endast så länge kroppen finnes och utvecklas originellt och ändamålsenligt i hänseende till alla sina delar, har hufvudet sitt *raison d'être*. Det är för utvecklingen af världsorganismen lika viktigt, att den originella formbildningsförmågan hos de små, men lefvande krafterna får fortgå ostörd, som att en stor färdig formbildning, resultatet af tidigare verkande — låt vara mycket mer impo-

nerande — krafter bevaras för mänskligheten. Förnyelse, rörelse är i all utveckling det viktigaste. Det är också viktigare att *hela massan* rör sig, om än aldrig så långsamt, än att endast en *del* rör sig fort och går i höga vågor. — Det är en oändlig grönskande skog af många och olika trädslag vi vilja se växa upp, ej blott enstaka träd, vore dessa än skyhöga. Detta är åtminstone individualismens innebörd. Och den bär dessutom i sig den sanningen: Ju fler individer, dess större individer, ju rikare organism, dess fullkomligare organer, ju fler personliga synpunkter, dess vidare syn. Den originella, knotiga, vindvridna martallen är ett lika stort vittnesbörd på naturens energi och utvecklingens jättekraft som någonsin cedrarna på Libanon. Jag tar gärna martallen som symbol för den svenska konsten, om du vill. Det är när det torra trädet grönskar som tron starkast födes.

Jag tillägger här i detta sammanhang: Det är endast de folk som visa prof på en egen vaknande konstnärsdrift och skaparkraft, som kunna välsignelserikt befruktas af ett annat folks redan fullgångna konst och möjligen i framtiden skapa vidare. De små originaliteterna bli ofta fäder till stora. Hade du lefvat i Italien i början af renässansen, hade du kanske, om du känt den helleniska konsten, yttrat: "Gärna offrade jag hela den italienska konsten, endast den helleniska kunde existera evinnerliga." Men hade detta offer skett, hade aldrig Michel Angelos konst blifvit hvad den nu är. Barnet hade kastats ut med badvattnet.

Du säger vidare: "Det gifves lika litet patriotiska känslor, med hvilka man kan njuta konst, som det gifves patriotiska känslor, med hvilka man kan producera konst eller litteratur eller vetenskap."

Därtill vill jag svara: Fattar du "patriotism" i betydelsen chauvinism har du rätt, men låter du patriotism vara liktydig med nationalkänsla, *nationell själfkänsla*, har du uppenbart orätt, ty hitintills har all stor konst sprungit fram ur den nationella själfkänslan, blifvit väckt till lif af denna. Den helleniska konsten är ett förhärliande af det grekiska folket, dess anda och ideal — lika väl som den holländska är ett förhärliande af holländska folket, dess anda och ideal; de ha tillkommit i stunder af den största nationella själfhäfdelse. Jag behöfver väl inte citera Taine för att bestyrka mitt påstående. Den italienska konsten stod också högst, då dess små samhällen häfdade sig inför hvarandra och skapade hvar sin originella

konst. Låt oss se ett ögonblick på Michel Angelos konst. Kunde den väl ha uppstått någon annanstans än i Italien (jag vore frestad säga än i Rom). Se på hans formbildning, hans rörelser. De tala den tydligaste och härligaste italienska. Så sitta, ligga och stå människor endast i Italien, och ännu i denna stund ser man i hvart gathörn i Rom originalen till hans figurer. Jag såg vid ett tillfälle en man hvilken på en balustrad, inkrupen mellan en gatlykta och en husvägg, sof i alldeles samma ställning som "Natten", en ställning som skulle förefalla onaturlig i alla andra länder utom just i Italien. Talar inte den nationella själfkänslan i detta? För resten finnes det uttalanden af Michel Angelo angående den flamländska konsten, särskildt dess betonande af landskapet, hvilka nogsamt visa hur nationellt han tänkte, hur omöjligt det var för honom att fullt förstå ett annat folks ideal. Att i all stor konst, vid sidan af det nationella, finnes ett universellt drag förändrar icke saken. Om ett träd växer så högt att det skådar ut öfver alla andra träd rundt omkring, så har det ändå sina rötter kvar i, samt sin grundkaraktär gifven af jordmånen hvarur det växer. Ryck däremot upp det med rötterna, plantera det för en tid i ett land, för en annan tid i ett annat land, för en tredje i ett tredje land o. s. v. och inom en ej alltför aflägsen framtid skall det ha totalt förlorat sin ursprunglighet, sin karaktär, ha slätslipats och kosmopolitiserats och detta äfven om dess rötter oafslåtligt fuktats med det härligaste vin i stället för vatten. Det är ej enbart näringsmedlens förträfflighet och höga värde (det objektiva), utan i lika hög grad tilläggningsförmågan (det subjektiva) som här är afgörande. Ett geni eller många kunna småningom förvandla barkbröd till hvetebröd, men en barbar blir inte mindre råbarkad, genom att man serverar honom hvetebröd i tider, då han ej kan smälta dylikt. Den ryske barbaren smälter säkert Tolstoj bättre än han smälter Dante och utvecklas, humaniseras bättre af den förre. Jag tycker därför att du icke har verkligheten i sikte när du säger: "Hvad betyder det om man tillägnar sig ett nationellt ämne, om dess näringsvärde är ringa." Och jag svarar: don efter person. Ju mer personen växer, dess bättre bli hans don. De nationella och historiska ämnena äro ett uttryck för personen. Redan det att vi svenskar hafva en *egen* historia betyder, hur ringa den kan synas, att vi också äga ett rotfäste och hafva en *egen* växt. Hämta hem till oss all näring, som kan fås — från alla världens hörn — bearbeta den, gör den

mottaglig för oss. Hjälp oss att växa så högt vi kunna bland skogens trån, så högt att vi skåda ut öfver hela vida världen, men utan att vi tappa vårt rotfäste för det. Framför allt: Lär oss icke att se öfverlägset ned på vår egen rot — åtminstone icke så länge *trädet växer*. Ej blott för den "europeiska rasens" skull utan för hela mänsklighetens skull är det af vikt, att hvar och en bevarar sitt rotfäste, sin originella växt, sin individualitet. Det gäller folk likaväl som individer. Må du gärna formulera det stora målet så: "Nya människor, större människor". Jag vill dock hellre säga: "Rikare antal *individer!* Helare människor!" Utvecklingen har två fältrop. Det ena lyder: "Mer lokalpatriotism, trängre ringar, självständiga individer!" Det andra: "Mer solidaritetskänsla och växelverkan, vidare ringar, världsorganism!" Sammanstämda låta de: "Den högsta möjliga enhet i den rikast möjliga mångfald!"

Mänskligheten är en organism i utvecklingsstadium. Det är hela *organismens* utveckling och fulländning som är af vikt, ej blott de högre organens. Intet som kan bidra till denna organisms utveckling mot större rikedom och harmoni, det vill säga lifsfullhet — vore det än bara fråga om skapnaden hos en mindre del än en lilltå — kan vara likgiltigt för slutmålet. Hvarje den minsta del af organismen *måste bli originell i sitt slag*, för att en växelverkan mellan alla delarna skall kunna äga rum till förmån för det hela.

Det är ej så viktigt, att alla små nationer göra en omedelbar och häpnadsväckande insats i den stora kulturen, ej heller att de jäktande tillägna sig alla olika kulturskatter. Däremot är det af stor vikt, att de utvecklas självständigt och logiskt från sin egen rot, närda af för dem särskildt afpassade ämnen — för att småningom på ett originellt sätt växa in i den stora organismen och rikta dess mångfald med ännu en originell och levande del.

Det är troligt att det finnes individer, som känna sig hafva tillgodogjort sig all den näring för själen, som finnes att få i deras hemland, hvilka därför — för att kunna växa — måste ut till större och skönare förhållanden. Att dessa individer — till hvilka du hör, Ellen — göra rätt, när de flytta på sig, är odisputabelt. Men de göra icke rätt, när de uppmana andra, som *ännu växa*, att följa exemplet och att rata den näring, hvilken — hur tarflig den är — likväl bättre än den bästa

bidrager till deras själfständiga växt, den växt som ensamt kan berättiga dem till en egen plats i utvecklingen.

I Italien känner jag mig ousägligt lycklig, men ändå endast passivt mottagande. Jag behöfver emellertid bara komma till Trelleborg och få se stålglansen på den nordiska aftonhimmeln, så känner jag, hur inom mig växer upp en vilja till att skapa, som aldrig Italien gaf mig på samma sätt, en vilja till att skapa *efter mitt eget hufvud*. Stundens lycka är ej det viktigaste för människan, utan hennes lust att skapa, hennes längtan. I en fullgången trädgård vill man helst njuta och hvila, men när man får se obruten mark, vill man skapa — trädgårdar, nya, egendomliga, aldrig förr sedda; de må bli stora eller små — "Ubi bene ibi patria" är en gammal lögn. Icke det landet är för resten det bästa där man njuter mest, utan det där man skapar bäst. Det obrutna landet är det bästa; äfven om man själf där inte lyckas bryta mer än — sin egen nacke.

Vännen
Dick.

Utö den 3 sept. 1901.

Kära Ellen.

Då våra åsikter, till min stora glädje, innerst icke divergera alltför mycket, skall jag söka fatta mig möjligast kort i mitt svar på din skrifvelse och därför endast taga sikte på ett par betydelsefulla ställen däri, hvilka kunna ge mig tillfälle att ytterligare precisera min ståndpunkt. — Du skrifver sålunda på ett ställe: "Likaväl som vi måste inse att ingen bildad europé suger sin andliga must ur den svenska historien, när han i stället kan tillägna sig någon af mänsklighetens största andar — de hvilkas dimensioner jag angaf genom att nämna Leonardo — lika väl böra vi medgifva att detta måste gälla om den bildade européen af *svensk* börd." Tror du ändå ej, Ellen, att den "bildade européen" Verner von Heidenstam sugit en andlig must ur Carl XII:s historia, som han aldrig kunnat på ett lika fruktbarande sätt suga ur till exempel Napoleons eller Fredrik den stores, en must, hvilken heller ingen bildad europé af *utländsk* börd någonsin skall kunna i lika lefvande grad som Heidenstam suga ur denna alltigenom

svenska historia? Om du tror detta, hvad bevisar då det? Jo, tydligen: att det, vid hvilket vi äro fästa med de längsta, flesta, finaste, djupaste och hemligaste rötterna, det, som spökat i vår hjärna sedan vi voro barn och där småningom tagit dimensioner af lefvande, oförstörbara symboler, värdefulla icke genom sin öfverensstämmelse med den kanske ringa verkligheten utan genom sin öfverensstämmelse med vår egen och vårt folks, ja allt mänskligts (märk treenigheten) ideella längtan, *detta* just är, hvad vi som skapande konstnärer bäst af allt kunna bruka. Det är — med andra ord — icke motivet sådant det i verklighet för den nyktre betraktaren, för kritikern-eklektikern, är, utan motivet sådant det af den skapande fantasien ännu alltjämt kan användas, förvandlas, förstoras, mänskliggöras, öfver-mänskliggöras, som är af vikt. För den skapande individen — till skillnad från den enbart mottagande — äger en företeelse värde icke i mån af sin fulländning, utan i mån af sin eggande kraft och de naturliga möjligheter den erbjuder såsom grundval för ett vidare byggande i en viss, kär anda. — Med bästa vilja i världen kan jag icke inse att det ligger någon stor fara däri, att vi klart fatta och fasthålla det sakförhållande, att konsten, för att växa sundt, i *regeln* måste lyssna till det nationella blodets röst; hur välbehöflig än, för att konsten också må kunna växa stort, en blodöfverföring från andra lefvande organismer tidtals kan vara. Jag tror för min del att den största faran för all konst alltjämt ligger i *yligheten*, och att kosmopolitismen mer befordrar den lasten än nationalismen, hvilken likväl kan vara odräglig nog, när den tutas ut som tom programmusik.

Om du nu, hvad de svenska konstnärs-individerna beträffar, har motvilja mot att skära dem alla öfver en enda nationell kam och föredrager att indela dem efter mönster af "nationerna" i Uppsala, så är detta mig icke emot, då jag, såsom du nog funnit af mitt förra bref, är en varm anhängare af lokalpatriotismen. Och om du till sist för din del icke alls i fråga om konstnärer vill höra talas om några "nationer", utan endast om individer, så skall jag inte heller uppröras alltför mycket däröfver, då det sakförhållande jag berört icke därigenom kan förändras och naturen nog reglerar sig själf, men du får ursäkta att jag aldrig skall kunna förmås att tro, att ett land eller ett folk verkligen skall kunna uppvisa en betydande skara originella konstnärsindivider, med mindre man samtidigt *tvingas* att som sammanfattande omdöme om det landets konst — i jämförelse med

andra länders och folks — säga, hvad som till min glädje under de sista åren och nu senast i München sagts om vårt lands konst, att den visar en slående egenartad och själfständig fysionomi. Det senare är för mig också tillräckligt som bevis för att det, äfven i fråga om ett så brokigt land som Sverige, alltid finnes en gemensam rot eller — om du vill — gemensamma rötter för ett lands "individer" (icke minst skönjbara hos de mest utpräglade), hur svårt det än alltid skall bli att bestämdt kunna utpeka den första och ursprungliga roten — roten och upphofvet — till den gemensamma egenarten.

Hur mycket jag nu än håller på denna nationella egenart och hoppas att den icke måtte försvagas, så är jag ändå af hjärtat med dig, då du uppmanar oss svenskar att "i första rummet odla världsborgarkänslan". Men jag är det därför, att jag samtidigt hoppas och tror att vi skola kunna blifva *svenska* världsborgare, ty annars bli vi förvisso endast ytliga och och svaga världsborgare. Hela hjärtat måste vara med. "Svenskheten" i oss bör därför — enligt min åsikt — aldrig högdraget nedtystas eller hårdhänt tillbakatryckas, då från mänsklighetens synpunkt den sunda utvecklingen af de åtskiljande egenskaperna hos både folk och individer torde vara af lika stor vikt som utvecklingen af de enande. Men svenskheten måste förädlas, fördjupas, inriktas mot nya och större mål. I detta fall liksom alltid gäller emellertid den satsen: ju mer man kan undvika att såra fåfängan för att i stället väcka samvetet, dess djupare verkan åstadkommes. Det "ideelt vågsamma", som — om jag minnes rätt — du själf betecknat som svenskhetens finaste blomma, skall en gång, när blicken tillräckligt vidgats, säkerligen kunna få en ny roll sig anvisad, större och ädlare än den någonsin haft. "Nationell hänförelse" är också en verksam kraft, hvilken redan på tidigare och lägre kulturstadier visat sig kunna af stora personligheter väckas och användas för vidare intressen än de enbart nationella. Det finnes en fysisk egenskap hos svensken, hvilken jag som konstnär och därför som människa sätter högt värde på, den: att han i allmänhet är så rak till sin växt. Hur ofta jag än pessimistiskt trott, att denna rakhet i växten möjligen endast betecknat andlig styfhet och stramhet, så har jag dock alltid slutligen sagt mig, att den ändå icke kan vara ett i ögonen fallande rasmärke hos en nation med mindre den också svarar till någon djupare och starkare själsenskap: till en viss rakhet i karaktären och i viljan. Och här skall jag nu i sista stund föra din tanke

tillbaka till det Sixtinska kapellet för att göra en bekännelse, en svensk målares bekännelse. Hur djupt jag än beundrar och gripes af Michel Angelo i denna den underbaraste af alla konstens skapelser, så finnes det ändå något som där stöter mig tillbaka och fyller mig med en hemlig och äkta svensk rädsla för att alltför odeladt hänge mig. Detta något kan ej vara annat än den omständigheten, att alla hans figurer här, liksom i det öfvervägande flertalet af hans verk, *vrida sig*. Inom hela denna vida värld af vällustmättad lifsvånda (människosläktets födslovånda) spirar icke ett enda rakt och hoppyllt skott af "människoträdet". På så vis har det kunnat hända mig, att en skyhög fura i hjärtat af vårt karga hemland, med hela makten af en symbol, ingifvit mig ett stoltare lifsmod än denna den högsta af konstens skapelser och i samma nu också anførtrott mig, att den högsta af konstens skapelser lyckligtvis ännu icke är skapad.

Om den svenska karaktären i någon liten mån, vore det än på idel indirekta vägar, skall kunna bidra till att gifva framtidens skapande andar något af denna själiska raket, som jag envisas att vilja se hos svensken, så har den redan därmed gjort sig väl förtjänt om mänskligheten och det släkte som skall födas. Hvarje nation måste bygga sin egen originella brygga öfver till världsborgarskapet. Det är genom att i första rummet klargöra och odla *de bästa* af sina egna medfödda krafter och egenskaper som en nation, liksom en individ, blir allt mera mänsklig, ty ej ens vår gemensamme fiende: chauvinisten, skall i längden, om han rätt ansättes, lyckas till nationens "bästa egenskaper" hänföra andra än sådana, hvilka höra dit i kraft af sitt allmänna människovärde.

Alltså: från din ståndpunkt bör den vuxne och målmedvetne svensken uppfostra sig själf till att *öfvervinna* nationalkänslan; från min: bör samme svensk däremot söka *tillgodogöra sig* denna, liksom hvarje annan lefvande driftkraft för hans utveckling. Det är möjligen innerst endast en nyans som skiljer oss åt, men jag är målare och håller på nyansen.

Vännen
Dick Bergh.



Manet.

Frukost i det gröna.

Emile Zola som impressionismens förkämpe.

(Anförande vid Frisinnade Klubbens minnesfest öfver Zola.)

(1902.)

Sanningen!... Det var hvad Zola hela sitt lif igenom och på alla lifvets områden sökte. Äfven på de bildande konsternas mark, där annars hvarje entusiastisk konstvän i första rummet önskar se *skönheten* såsom den korade härskaren, var det sanningen Emile Zola gick ut för att se. Liksom sina närmaste föregångare inom litteraturen, bröderna Goncourt, var Zola en varm dyrkare af konst, framför allt af målarkonst. Men hans uppfattning och böjelser i fråga om denna konst markera en förändring från föregångarnas lika afgjord som skillnaden är mellan

dunkel och ljus, eller, med andra ord, lika afgjord som det omslag inom måleriet, hvilket just försiggick vid den tidpunkt, då Zola beredde sig att upptaga och för sin del föra vidare den medvetna kamp för verklighet i dikt, hvilken Flaubert och bröderna Goncourt begynt.

Edmond de Goncourt bekänner i en af sina dagböcker, att han, trots en viss hemlig sympati, likväl ej kan *njuta* af det nya friluftsmåleriet; det är alltför hvitt och brutalt, nyktert och kallt, menar han. Det gör ej godt i hans aristokratiska ögon, dessa ögon, hvilka vant sig vid, att på gamla landtgoods smekande öfverfara hundraåriga gobeliners milda, nedstämda färgprakt, eller att i det noggrant avvägda ljuset hemma i författarens egna salonger beskåda och åter beskåda den rika samling af färgmättade, formfulländade, japanska konstföremål, hvilken författaren utvalt åt sig under många års förnumstiga sökande. Han säger rent ut, att han *framför* det nya, hvita måleriet oändligt föredrager det gula, ja till och med det asfaltbruna, det, som har smak af gammal fernissa, som har mörka, skuggrika hörn och gyllene dagrar, hvilka inbjuda ögat till vällustig hvila och dröm. "Ögat är en läcker gom liksom munnen, och målarkonsten är en utsökt festmåltid, som man serverar detsamma," säger Taine, och det skulle inte förvåna mig om författaren till *La philosophie de l'art* därvid haft sin vän, Edmond de Goncourt, denne konstnärlige finsmakare par *préférence*, i tankarna.

På Zola blef verkan af det nya måleriet en helt annan. På honom verkade impressionismen som en uppenbarelse. "Det var," för att använda hans ord i en senare roman, "som hade ett fönster plötsligt slagits upp på vid gafvel i det gamla asfalt-köket, och solen steg in och alla väggar logo i skenet af denna rena vårmorgon." Både genom natur och uppfostran var han olik Goncourt. Han icke blott *icke* kände sympati för det gamla bruna och traditionella måleriet, med alla dess sköna lögner; han *hatade* det. Det är också i den kända boken "*Mes haines*", man har att söka det af brinnande öfvertygelse burna försvaret för impressionismen och dess förhånade banbrytare: Edouard Manet. Inledningsuppsatsen i "*Mes haines*", den efter hvilken boken har namn, är i Zolas samlade produktion att betrakta som hans ungdoms "J'accuse", alltigenom flammande af rättfärdighetskänsla som denna skrift. Han avslutar här hvar särskild bukett af anklagelser mot filistrarna med ett ur hjärtats djup kommande: "je les hais", hvilket för oss, som nu läsa boken, ovillkorligen för tanken

till det lika rättframma, stolta och sjungande: j'accuse, med hvilket han ungefär trettio år senare fastspikar hvar särskild anklagelsepunkt mot Dreyfus' domare.

“Hatet är heligt. Det är varma och mäktiga hjärtans indignation, det vakna föraktet hos män, hvilka såras af medelmåttigheten och dumheten. Att hata, det är att älska, att känna sin själ varm och vidfamnande, det är att lefva helt i ringaktning för allt skamligt och vettlöst.

Hatet lisar, hatet ger rättvisa, hatet ger växt.“

Med sådana kärleksfulla ord talar Zola om hatet.

*

När Zola i början af sextioalet, ännu en okänd man, gick ut för att i Paris' konstvärld få se sanningen, fann han henne på de *refuserades* salong. Och han fann henne i form af en naken kvinna — det är ju också så man brukar föreställa sig sanningen. Men framför denna nakna kvinnokropp fann han en skrattande, skrånande folkhop, och han såg ansikten som förvandlades af vrede, och han såg käppar och paraplyer lyftas. Skulle man verkligen till att slå kvinnan? Hade då fransmän aldrig förr sett en naken kvinna på taflor? — Jo, men inte i sällskap med klädda män. Men Giorgiones så kallade “landtliga korsert“ i hederssalen i Louvern då? — Ja, den hade man glömt, och så var den ju målad för så längesedan. Nå, Tizian då...? — Ja, ja, men han var ju också längesedan död, och så... så voro de taflorna *bruna*. Ja, där var nyckeln till gåtan. De voro bruna och milda; det låg som en drömslöja öfver det hela, och här i Manets tafla: “*le déjeuner sur l'herbe*“, den första ljusmålningen, var allting skarpt framträdande, taflan var ända in i dess aflägsnaste hörn fylld af färg och luft, och — kvinnan lefde. Som komposition är denna tidiga tafla af Manet icke särskildt betydande, det är nog ganska sant, och den är alls ej naturalistisk i den mening folk då inbillade sig, men ljusproblemet i bilden, det problem Manet ställt sig, är löst med en dittills okänd vältalighet och med en öfvertygande sanningskärlek.

Det rent vanvettiga tumultet framför denna tafla — som också fick administrationen att för ett kommande år framför Manets taflor vidtaga särskilda säkerhetsåtgärder mot attentat af paraplyer och käppar — fyllde

Zola, som genast blifvit mäktigt gripen af bilden, med en helig vrede, ett heligt hat till denna förryckta, vettlösa människohop; "en samling puckelryggar," säger han, "som skratta ut en, som *icke* har puckel liksom de." Tiderna förändrades. Zola skulle en gång få bevittna, hur denna samma publik, hvilken nu dignade under sina gapskratt, vördsamt med högtidliga kännarminer vandrade att hylla Manet som en af århundradets störste mästare, inledaren af en ny, ärofull konstperiod för Frankrike. Detta hände dock först året efter Manets död, då Ecole de Beaux arts, den klassiska konstens högkvarter, upplåt sina salar för en retrospektiv utställning af den impressionistiske mästarens verk, bland dessa också den samma "déjeuner sur l'herbe", som en gång kommit så mycken förargelse åstad. I akademisalarna lade sig puckelryggarna nästan på magen af hänryckning framför taflorna, och priserna på de osålda bland dessa stego i ett nu upp till fabelaktiga summor, samtidigt med att det bruna måleriets aktier föllo i proportion därefter — alldeles såsom Zola från första stunden förutsagt. Den utskrattade sanningen hade segrat öfver belackarna, det klara dagsljuset öfver det dunkla källarljuset; en helt ny *atmosfär*, frisk och ljus, hade gjort sitt inträde i målarkonsten. Men segerpalmen tillkom ej ensamt målaren, om ock i första rummet honom, den tillkom också den, hvilken från första ögonblicket till det sista stod vid hans sida som hans hängifne och outtröttlige försvarare. Från första ögonblicket hade Zola, med en underbar divinatorisk förmåga, insett att här stod man inför den *store* konstnären, nyskaparen, han som i vända sliter ur sitt eget inre lif ett stycke ny värld, som han tillitsfullt kastar, ännu ångande af värmen som frambragt den, inför publikens stora indifferent ansikte, och publiken, som inte förstår ett jota i hela denna skaparakt, hvilken betingas af inre nödvändigheter den icke känner, publiken förvrider det skeptiska anletet till ett flatskratt, den hänler öfverlägset åt detta okända foster — ett missfoster i dess ögon, eftersom det icke är skapat efter *dess* beläte.

*

Hvad ville Edouard Manet? Hvad ville impressionismen? "Sanning och natur" löd dess fältrop. Men icke en objektiv, fotografisk sanning som realisternas, och icke en *enda*, absolut och traditionell som akade-

misternas. Sanning och natur *personligen* fattade, var hvad de eftersträfvade. För den utvecklade personligheten är sant endast det, som träffar hans samvete, hans sam-medvetande, och alltså kan sättas i relation till hans erfarenhet, hans ordnade vetande och den lifssyn dessa gifvit honom. Detta hade impressionisterna fått klart för sig. Men den stora auktoritets-troende massan var å sin sida utan betänkande klar med, att hela detta tal om en personlig sanning endast var en listigt väfd täckmantel för vissa målares lösa hugskott — och så var striden i gång. Och ändå var det oftast de enklaste, de mest solklara allmän-sanningar impressionisterna förfäktade. Till exempel den sanningen: att träden äro gröna. Hur underligt det än kan låta, så började dock inom måleriet träden först i midten af förra århundradet att grönska. Intill den tiden hade målarna *aldrig* vågat framställa träden med deras naturliga gröna färg; man ansåg att ett sådant brutalt förfarande i en tafla måste störa den sköna harmonien, för hvilken allt måste offras, och därför hade målarna ständigt hållit sina löf-massor, äfven när det var fråga om högsommaren, i vissa traditionella bruna, silfvergrå eller lätt blånande toner. Först impressionisterna bröto helt med denna fördom i fråga om trädens gröna, liksom i fråga om en mängd andra i harmoniens heliga namn bortfuskade lokalfärger. Och de kunde göra det, emedan de bland andra sanningar också funnit den betydelsefulla och omskapande: att *atmosfären*, luften och ljuset i rymden, är ett harmonibildande medium, som har förmåga att bringa äfven de mest skriande och motsatta lokalfärger till enhetlig samverkan. Alla föremål i en tafla måste endast liksom föremålen i naturen smälta in i och underordna sig den speciella färgskala, den naturliga *helton*, som hvar särskild ljusatmosfär, allt efter tid och rum, är bärare af. Detta är inom färgkonsten: teorien om "miljöns bestämmande inverkan på föremålets karaktär", här i första rummet deras rent yttre. Impressionismen är framför allt att betrakta som ett "*miljö-måleri*". Omgifningens inverkan på föremålets utseende blir det centrala problemet för de impressionistiska målarna, och härigenom ansluter sig impressionismen, ja, blir på sätt och vis en föregångare till den allmänna *naturalistiska* konstriktning, hvars stormästare blef den man, hvilken som ung journalist med så lefvande hänförelse skötte impressionismens försvar: Emile Zola, den store miljö-målaren i litteraturen.

Jag hoppas att man genom denna korta antydan skall kunna förstå, i hvilken grad den unge Zola måste ha känt sig "på sin mammas gata", som man säger, vid beröringen med impressionisterna. Impressionismen i måleriet och naturalismen i litteraturen bilda tillsammans den estetiska sidan af den naturvetenskapliga lifsåskådning, hvilken just i midten af förra århundradet började bemäktiga sig sinnena — alltså af *naturalismen* i ordets vidsträcktaste bemärkelse. Och målarna liksom författarna gjorde sig en ära af att så mycket som möjligt använda vetenskapligt giltiga metoder och att, så långt de kunde det, vara fördomsfria, om sanningen allena angelägna *naturforskare*.

Det var först i april 1866 som Zola i tidningen l'Événement, där han blifvit anställd som krönikör för årets Paris-salong, offentligen uppträdde till impressionismens försvar. Men redan flera år förut hade han inom konstnär- och författarkretsar förfäktat dess sak. Han hade också varit en flitig gäst i den unga konstnärskrets, hvilken från 60-talets början hvar afton brukade träffas på ett känt artistkafé vid avenue de Clichy, samma krets af konstnärer, hvilken på Fantin Latours berömda bild i Luxembourg-galleriet (målad just vid denna tid) synes samlad i Edouard Manets ateljé och grupperad kring impressionisthöfdingens ljusa, nästa nordiska gestalt, tafans hufvudfigur. Zola finnes i gruppen bakom målaren och dennes modell. Ännu är Zola en lyssnande, men äfven på bilden förefaller det som beredde han sig redan att tala. Först talade han enskildt under afton-samkvämen med målarna, han visade dem, hur hvar särskild konstnärsträfvän hade ett hemligt samband med århundradets stora idéströmningar; han vidgade på så vis deras blick, och slutligen: från att ha varit deras trogne lärjunge blef han deras kärleksfulle lärare och deras eldige förare, men framför allt och alltid: deras oförskräckte försvarare.

Redan innan Salongen 1866 öppnade sina portar började Zolas artiklar att dugga i l'Événement. Saken var den att han hade fått nys om, att salongsjuryn detta år kategoriskt refuserat *alla* impressionisterna. Sina artiklar ger han den gemensamma titeln: *Min salong*, därmed från början stolt angifvande, att han mot den gängse coutumen ämnade att själf bestämma, hvilka målare han skulle komma att tala om. De första artiklarna äro uteslutande tillägnade juryn — "Innan jag sätter mig att fälla domar öfver konstnärerna, synes det mig lämpligt att fälla domen öfver deras



Fantin Latour.

»En atelier i Batignolles.»
Tillhör Luxembourggalleriet.

domare.“ Så börjar han. Och han anklagar nu hänsynslöst och utan omsvep juryn för att ha, på grund af feghet, småsinthet och lumpna intriger, utestängt en hel sida af den franska konsten, just den lefvande, och för att på så sätt hafva “lemlästat denna konst och nu endast utställa dess styckade kadaver“, som han säger. “Jag, en af publiken,“ ropar han, “jag klagar härmed öfver att man kringskär min frihet till att själf skapa mina omdömen; jag, en af publiken, jag fordrar att man inte gömmer undan någonting för mig; jag, en af publiken, inleder härmed rättsligen och lagligen en process mot, de konstnärer i juryn, hvilka förvisat från den allmänna salongen en hel grupp af sina medbröder.“ Utan betänkande avslöjar han de personliga intressen, som ligga bakom jurymännens förfarande, och slutligen slungar han dem i ansiktet det faktum, att en af de själfständiga målarna fått alla de taflor refuserade, hvilka han signerat med sitt rätta namn, men däremot genast fått antagna dem han på försök signerat med ett uppdiiktadt.

Det var tydliga ord. Ett så surt äpple hade dittills ännu ingen vågat servera "idealismens tullvaktmästare", Zolas benämning på jurymännen. Den storm, Zola förvisso väntat, kom, och öfverträffade de högsta förväntningar. Konstnärer och publik formligen snurrade omkring som to singlar, alldeles som när man rör med en käpp i en myrstack, och det blef ett fräsande på bulevarden: "Hvem är denne Emile Zola, denne okände bläcksuddare, som vågar spotta på idealet, som ohyfsadt trampar på människor och saker, hvilka äro oss heliga?" Skandalen var fullständig. Lugn och oberörd fortsatte emellertid Zola sina artiklar. Regelbundet som en tornklockas timslag kommo de och ljödo långt ut öfver Paris' gator och torg. Liksom timslag tillkännagåvo de också tiden, en ny tid. Eller var det nu inte ett alldeles nytt påfund af denne Zola, denne Claude, som han kallade sig, *det* som han bjöd på i fortsättningen af sina artiklar. I stället för att gå till salongen, hvars portar nu voro öppnade, går han, salongskrönikören, med en alldeles enastående ringaktning för publikens fordringar på en sådan, raka vägen till Manets ateljé och dennes refuserade taflor; och lugnt förklarar han, att han sätter inte sin fot i salongen, innan han först gjort rättvisa åt de utestängda och samtidigt fått sitt eget behof efter att helt kunna få beundra åtminstone en konstnär tillfredsställt. Han vänder sig också till Manet med de orden: "Man har ställt er utanför, för er själf, trösta er, ni förtjänar en plats för er själf." I träffsäkra drag gisslar han i samtliga artiklar den gängse konstsmaken i det andra kejsardömet. Frankrike vill vara en civiliserad nation; i sina salonger och budoarer vilja fransmännen därför ha konst, "något vackert på väggen", som det heter, men detta något måste ha sådana egenskaper, att det antingen kan aflocka dem en stilla tår eller också inbjuda dem till ett sockersött leende. En målning bör för dem vara endera på ett pikant sätt uppskakande, så att man smått ryser därvid, eller också ljuflig som mandelmjök. Särskildt älskar man romare och greker med hy af mahogny och sköna nymfer hvita som porclin. Och konstakademien uppammar nu en hel hjord af konstnärer, hvilka gå och beta på idealets gräsmarker, för att en gång, när knepen äro inlärd, lämpligen kunna exploatera publikens förskämde och tillgjorda smak. Publiken är så kvinnlig, så nervös och sentimental, att åsynen af en sund, frustande hälsa skrämmer den som något främmande och barbariskt. På så vis ha målarna blifvit poeter och

täfla med skalderna uti att slå på lyra vid publikens fötter. "Jag," utropar Zola, "jag begär inte af konstnären, hvarken att han skall ge mig leende syner eller rafflande sensationshistorier, jag begär att han skall ge *sig själf*, helt och oförbehållsamt." "Liksom Diogenes söker jag människor." "För guds skull," lyder hans tillrop till målarna, "*måla*, eftersom ni äro målare, sjung inte. Se, här har ni människokött och här har ni ljus, tag dessa två element och skapa er en egen Adam, efter *ert* tycke." Skapa människor, fabricera inte skuggor.

I dessa artiklar utvecklar Zola utförligt sin kända teori: "Konsten är naturen sedd genom ett temperament." Och under allt detta pekar han oafbrutet med en lugn, öfvertygad gest, som måste ha gjort akademisterna utom sig af raseri, *förbi* salongen och på den förkättrade Manet. "Skratta gärna," ropar han också till publiken, "skratta! Man älskar mycket att skratta här i Frankrike, men jag svär er att jag skall skratta högre än alla andra, och jag skall skratta bäst, ty det är jag, som skrattar sist."

Stormen hade brutit lös på allvar. Den stackars Villemessant, l'Événements redaktör (sedermera le Figaros), försökte ett ögonblick gjuta olja på vågorna genom att låta Théodore Pelloquet samtidigt med Zolas artiklar skriva *anti*-naturalistiska konstanmålningar i tidningen. Ingen människa ville lyssna till Théodores spröda tenor, alla lyssnade fascinerade till Emiles djupa bas. Men dennes bekanta rusade på honom på gatan: "Ni menar det inte, ni hycklar. Nu när ingen ser er, när vi äro för oss själfva, kan ni väl åtminstone skratta ut tillsammans med oss åt denne Manets löjligheter." — "Alltså," skrifver Zola — och för ett ögonblick synes en skugga glida öfver de annars så klara bladen i hans försvarsskrift — "vi fransmän äro på det planet i fråga om konst, att vi ej ens längre äga frihet att låta vår beundran gå dit den drages." Villemessants förskräckelse stegrades. Hvar han kom på bulevarden fick han framför tidningskioskerna skåda människor, som med ostentativa åtbörder slet sönder hans eget kära blad och kastade det i smutsen. På redaktionsbordet föll samtidigt hvar dag en hagelskur af ända till trettio bref, adresserade till Zola och i allmänhet innehållande de gröfsta okvädinsord. Det hela höll på att sluta med en duell, men då blef Villemessant så förskräckt, att han skyndsamt satte stopp för Zolas aldrig sinande vältalighet. I en sista artikel fick denne dock tillfälle att taga afsked af publiken och *dess* målare. "I grund och

botten," skrifver han, "är jag hänryckt. Tänk er en läkare, som inte är fullt säker på, hvar det onda hos patienten sitter, som därför trefvar och trefvar på den halfdödes kropp, tills han så plötsligt får höra denne sätta i med ett galltjut af fasa och smärta. Jag tillstår nu för mig själf: jag *har träffat rätta stället*, eftersom man skriker så. Det är mig likgiltigt, om ni nu inte gitter låta bota er. Jag vet i alla fall hvar såret finns." Än en gång utvecklar han i korthet sina konståsikter, än en gång häfdar han personlighetens frihet att söka sin egen väg till sanningen. "Jag är anklagad för kätteri," utropar han, "därför att jag söndersmulat kottieriernas magra trossatser, för att i stället spika upp den, som är alla stora konstnärers, den, hvilken säger åt målaren: Öppna ditt öga: framför dig är naturen; öppna ditt hjärta: framför dig står lifvet." Full af hån ropar han till sist: "Rättegången är slut, och jag är dömd." Ingen behöfde nu mera för Zolas skull rifva sönder l'Événément på bulevarden. Men ännu vid ett par tillfällen uppträdde han offentligen för att ge Manet sin hyllning. Så har han dels skrifvit en utförlig essay öfver denne, hvilken likaledes finnes intagen i "Mes haines", dels författat företalet till den katalog, som utgafs vid den retrospektiva utställningen af mästartens verk 1894, året efter dennes död. Men utom detta har han också rest ett obeskrifligt stolt grafmonument öfver den döde vännen, ett grafmonument så stort, att därunder samtidigt finnes plats äfven för alla andra stora konstnärer, hvilkas lif, liksom Manets, intill döden varit en oafbruten strid mot medelmåttigheten och dumheten hos en trångsynt människohop. Jag syftar på romanen: L'Oeuvre, på svenska obestämdt nog kallad Konstnärslif, en nyskapande konstnärns med gripande sanning gifna passionshistoria, den enda konstnärnsroman, som konstnärerna själfva gilla, icke bara därför att den är ett förhårligande af det bästa i deras sträfvanden, utan i första rummet därför att de i den boken, som i ingen annan, igenkänna sitt eget sätt att känna, sitt sätt att tala, sitt hjärtas pulsslag under skaparglädjen och dess pulsslag under förtviflans anfäktelser, allt, från det största till det minsta, återgifvet med det ömma förstående, som är det medkännande geniets djupa hemlighet. Jag skall här inte närmare uppehålla mig vid denna bok — men jag vill i förbigående fästa uppmärksamheten på, att Zola i denna bok döpt sin hjälte till Claude, samma namn, hvarmed tidningsartiklarna i l'Événément voro undertecknade. Man skall kanske häraf kunna sluta

till, hur fullt Zola gjorde Manets sak till sin egen, hur helt han själf gjorde sig till *ett* med målaren-nyskaparen.

Till sist några få ord — med en erinran om min utgångspunkt. Det finnes ett ord som Zola på tal om konst nästan regelbundet synes vilja undvika: ordet *skönhet*. Han började ju sin kamp för den moderna konsten under krinolintiden, på 60-talet, och kanske skulle man kunna tänka sig att redan åsynen af denna det andra kejsardömet's äстетiska vidunder, som inte var någon nyttighetsartikel utan helt tjänade så kallade "äстетiska ändamål", kan ha ingifvit honom en viss afsmak för att öfverhufvudtaget sysselsätta sig med sådana där "rena skönhetsbegrepp", som akademisterna brukade grubbla öfver. Eller kanske hade hans motståndare verkligen rätt däri, att han saknade hvarje begrepp om skönhet? Eller kanske — och detta är för mig det troligaste — fattade han, hvad vår tid nu först synes börja inse: att skönhet i ordets djupaste och ursprungligaste mening, endast är det sinnliga uttrycket för naturens varaktigt *lifsbefordrande* krafter, de krafter, hvilka mänskligheten har att tacka för sin växt.

Det för släktet lifsbefordrande var något, som ständigt låg Emile Zola varmt om hjärtat, och när man nu, efter hans död, tänker tillbaka på de böcker man läst af honom, på hela denna långa följd af kända romaner, alla lika laddade med minutiösa detaljbeskrifningar i det oändliga, så ser man honom ändå aldrig för sig med ögonen närstynt upptagna af de närmast liggande föremålen, utan man tycker sig se honom vandra genom hela denna lefvande labyrint af gator, salonger, bakgårdar, fabriker, med blicken riktad *öfver* föremålen i förgrunden och bort mot horisonten, bort mot den framtidens ljusa friluftsbild, som hans vidfamnande syn aldrig upphörde att söka. Men där frihet, ljus och luft hägra förenade, där *kan* inte skönheten vara långt borta.



Apropå Alf. Wahlbergs minnes- utställning.

(1907.)

Mitt första minne af Alf. Wahlberg daterar sig från början af 70-talet. Jag kan ej precis säga året, men tror att det var 71. Mina föräldrar tillbringade eftersommaren på Engsholm invid Drottningholm, och en vacker dag dök Alf. Wahlberg upp där, en fullfjädrad fransman vid sidan af de svenska middagsgäster, som samtidigt inbjudits för att hedra den nye profeten, han, som förde de allra sista paletthemligheterna med sig från Paris.

Edv. Bergh och Alf. Wahlberg voro vid denna tid den svenska landskapskonstens två storheter. Hvilka kontraster när man såg dem bredvid hvarandra! Bergh, den äldre af de två, med sina lugna, manligt fasta drag, sin höga smala panna, sin bestämdt skurna näsa, sin nyktra, forskande blick, så blå och ljus, var iakttagaren, naturforskaren. Han var stilla och harmonisk till hela sitt väsende, okonstlad i allt sitt görande och låtande, fri från hvarje spår af raffinement — ja kanske alltför fri för att vara artist. Inför naturen var han merendels fylld af en djup och stilla

lycka, aldrig af några våldsamma känslor, ännu mindre af någon hjärtnupen sentimentalitet. Denna lugna lyckokänsla är det också, som uppbär den bästa delen af hans produktion och adlar den nyktra naturiakttagelsen till konst. Wahlberg däremot — hvad jag minns honom väl från besöket på Engsholm! — var idel eld och lågor. Hans underligt och oregelbundet formade ansikte var nervöst och vibrerande. De stora näsvingarna på den lustigt tilltotade näsan, som man aldrig kunde låta bli att titta på, darrade så fort han blef ifrig. Ögonen voro verkliga sydländska eldögon, ideligen spelande och skiftande under de svarta, rörliga ögonbrynen. Håret stod vid tinningarna ut som Mercuris vingar. Han föreföll alltid, som vore han på spaning. Hans väsen var i hög grad älskvärdt, ej så litet kokett, men fint, lättrodt nobelt och elegant. Det var öfver det hela något mjukt, rytmiskt och musikaliskt, som ovillkorligen tjusade. Han var *artist* ut i fingerspetsarna, ja, ända ut i tåspetsen på den ljusa franska tygkängan med pärlemorknapparna. Framför allt var han artist i sin konst och detta i en sällsynt grad. Han älskade som få målare sitt material: oljefärgen. Han betraktade det ej enbart som *medel*, hvilket däremot Bergh gjorde, utan som något i sig själf värdefullt, ett härligt stoff, hvilket allt efter konstnärens behandlingssätt kunde antaga de mest underbara och tjusande skiftningar af pärlemor, guld, silfver, koppar, ädla stenar o. s. v. Fransmännen tala om "la cuisine de la peinture", d. v. s. målarkonstens kök. I detta kök var Wahlberg en i hög grad förfaren och raffinerad köksmästare. Han kunde slipa, polera, skrapa, tvätta och på alla upptänkliga sätt bearbeta färgdegen i sina taflor tills han fick färgtonerna att antaga de finaste, hemlighetsfullaste och mest ögonsmekande nyanser. Han var en målarkonstens läckergom, man kan ju inte säga: läckeröga. Härmed vill jag nu långt ifrån hafva sagt, att Wahlberg med sin konst icke afsåg annat än att tjusa ögat. Det vore förvisso ett misstag.

Man har ofta — och som jag tycker med rätta — indelat landskapsmålarna i två stora grupper. Till den första räknas de målare, som i första rummet fästa sig vid *föremålen* i naturen, vid landskapets plastiska och arkitektoniska sidor, vid terrängens modellering, trädens olika skapnad o. s. v. Till den andra gruppen räknas sådana målare som hufvudsakligen intressera sig för *ljuset*, atmosfären, tonen eller stämningen, som hvilat öfver landskapet och som sveper naturföremålen i sin poetiska, ideligen

och stundligen skiftande slöja. Wahlberg hör afgjordt till den senare gruppens målare, medan Bergh i hufvudsak tillhör den förra. Wahlberg är poeten, drömmaren af de två. Tyvärr är hans känsla inför naturen icke alltid fri från en viss kvinnlig hjärtnupenhet och hans konst får då ett drag af banalitet som retar. Men i sina bästa ögonblick är Wahlberg en verkligt fin och vibrerande naturpoet, en ljus- och atmosfärmålare med sinne för naturens allra skäraste och subtilaste tonbildningar. I sådana stunder vänder sig hans raffinerade palettkonst i samma grad till öga och själ. Själfva hans raffinement får då ett poetiskt och själiskt värde.

*



Alfred Wahlberg.

Svenskt landskap i månsken.
Tillhör Nationalmuseum.

När jag och mina jämnåriga kamrater i början af 80-talet kommo till Paris, funno vi Alfr. Wahlbergs taflor på hedersplatser i "salongen" och honom själf om aftonen på "hemmets altare", ett kafé i trakten af operan sittande på "Guds" (grefve Pirre Horn) högra hand, leende och strålande med hederslegionens röda officersknapp på det fraicha rockuppslaget. För oss blef han typen för den "arriverade" konstnären, d. v. s. den som hade

lyckats slå sig igenom. Wahlberg lade sig visserligen aldrig till med eget hotell, som Hagborg sedermera gjorde, men han hade en elegant ateljé på den rätta sidan af Seinen och fick sina regelbundna besök af de stora konsthandlarna. Alltsammans var mycket distingueradt, och som det skulle vara. Men det var nog inte alltid så roligt. Man fick inte vara sig själf i samma grad som förr. Man måste taga vissa hänsyn — för publikens smak och konsthandlarnas; man måste tänka på hvad som gick i marknaden. Och så var det de årliga salongerna, till hvilka man alltid måste slå ett nytt "stort slag" för att kunna hålla sig uppe i gunsten. Å nej, konstnärerna på modet äro icke fullt så lyckliga, som man i allmänhet tror, helst om deras konstnärliga samvete är vaket och fordrande, som det vanligen var hos Wahlberg. Han led nog icke så litet med sin målning, isynnerhet under de mer eller mindre medvetna försöken att tillfredsställa *både* sin egen smak *och* publikens. Och Wahlberg hade en sällsynt fin konstsmak, hvilket däremot publiken inte hade. Men Wahlberg var ingen stark karaktär som gick sina egna vägar, obekymrad om andras. Tvärtom: han var i högsta grad lättrörd och mottaglig för intryck utifrån. Han kunde t. ex. inte älska en målare utan att också i någon mån söka likna honom, forma sin stil efter hans. Men det var ingen död imitation, det medgifves; det var en lefvande kärleksförklaring till en själsfrände, hvilken innehöll tillräckligt många personliga tonfall, att man aldrig ett ögonblick kunde missta sig på hvem som talade. Genom alla sina skiftningar förblef Wahlberg ändå alltid Wahlberg, d. v. s. fin, nervös, preciös, elegant, lekfull, kokett... med något lent musikaliskt och vemodigt öfver det hela. Han arbetade rastlöst dagen i ända, men om kvällen fann man honom regelbundet i pariserlifvet på boulevarden. Ögonen tindrade och näsborrarna stodo vidöppna, liksom vädrande. Målaren på modet gick med elegant och vaggande gång genom de glada människoskarorna bort till aftonens sedvanliga altartjänst. Det föreföll oss yngre att Wahlberg brände sitt ljus i bägge ändarna.

Alf. Wahlbergs konstnärliga produktion blef som helhet aldrig af den banbrytande betydelse för vår svenska konst, som några af hans verk från början af 70-talet så segervisst bebådade. Jag tänker särskildt på den stora månskenstaflan i vårt Nationalmuseum, målad i Paris 1870. Den monumental bredd, fasthet och sammanhållning denna tafla äger återfann

Wahlberg icke mera. Taflan har också — trots en viss ateljésmak i färgen — något af stor ton, af djup och kraft i koloriten, af målerisk helhet, som hans senare produktion med dess allt mer och mer invecklade och raffinerade teknik i allmänhet saknar. Ingen af hans senare taflor griper genom en så äkta svensk enkelhet och rättframhet i anslaget. Med rätta betraktas taflan också som en milstolpe på den svenska landskapskonstens utvecklingsväg. "Från Düsseldorf — öfver Paris — till hemlandet" gick vägen. Wahlberg bröt med Düsseldorfsskolan och gaf sig, så godt det sig göra lät för en redan utbildad konstnär, den nya franska landskapskonsten i våld: stämningkonsten, hvilken var besläktad med hans eget väsen.

Naturligtvis var publiken här hemma icke genast färdig att anamma de nyheter Wahlberg förde in i den svenska konstmarknaden. Jag minns ännu tydligt de heta dispyter, som i början af 70-talet ägde rum inom konstintresserade familjekretsar i Stockholm, så ofta Wahlbergs namn nämndes. Det var också vid denna tid "gubben Palm" inför en af Wahlbergs taflor ursinnig utbröt: "Kan då i Herrans namn ingen människa se att karlen är galen!" Denna mycket snart öfvergående indignation utgör den svaga reflexen i vår svenska konstvärld af de stormar, som i Paris mött de konstnärer, som grundade den nya skolan. Jag menar Corot, Rousseau, Daubigny, Diaz, Courbet m. fl. Och det egendomliga är, att när den storm i ett vattenglas, som Wahlbergs namn åstadkom, bröt lös i Stockholm, hade redan 20 år eller mera gått, sedan de nyssnämnda stormarna utkämpades i Paris. Ja, hvad mer är, man hade redan i Paris hunnit rifva upp de ännu våldsammare, fullständigt skandalösa stormarna mot impressionisterna under 60-talet. Den "nya" skola Wahlberg slutit sig till var alltså inte längre ny i Paris, där dess första vårgröna skott framkommit redan på 1830-talet. I Paris var impressionismen numera den nya skolan. Man kan häraf förstå, att Stockholm i början af 1870-talet som konstort låg ganska långt bort från konstens centrum och i fråga om konst inte så värst väl följde med sin tid. Det har senare gått åtskilligt fortare undan här hemma.

I sitt förhållande till Sverige blef Wahlberg allt som åren gingo mer och mer en flyttfågel, som kom med de andra flyttfågelnarna om våren och drog bort med dem, så fort hösten nalkades. Sverige blef hans sommar-nöje, men i Paris hade han sitt egentliga hem och sin egentliga marknad.

Hans konst blef lidande häraf. Motiven till hans taflor voro som oftast svenska, men tonen och behandlingen blefvo mer och mer franska. Han lefde sig slutligen så in i den fina, doftiga atmosfären i Frankrike, särskildt i Seinedalen, denna atmosfär, som gör allting så harmoniskt och smeksamt för ögat, att han aldrig kom riktigt ur den mer. Hans svenska landskap ha därför sällan eller aldrig någon nordisk klangfärg och sakna ofta i hög grad skärpa och bestämdhet i karaktären. Hans taflor från Särö och Hallands Väderö kunde med några obetydliga förändringar likaväl vara från Fontainebleau-skogen och Normandie.

Wahlbergs konst är på intet vis en ytterlighetskonst, såsom gubben Palm och andra här i Stockholm en gång ville göra den till. Det är en typisk öfvergångskonst med bryggor till många olika skolor. Den tar aldrig steget fullt ut åt något håll. Wahlberg kom till Frankrike midt i en brytningstid. De impressionistiska landskapsmålarerna hade resolut flyttat ut sina stafflin i fria naturen och proklamerat, att man hädanefter icke skulle få dra ett enda penseldrag på en landskapsbild hemma i ateljén. Taflorna skulle målas färdiga ute och så vidt möjligt på en gång, ty naturen bjuder aldrig samma effekt två gånger. Det var "ögonblicket" man skulle fånga — träffa i flykten. Detta var konsekvensen af parollen: sanning och natur! Men härigenom begränsades också målarnas program på ett sätt, som uteslöt från målarkonsten alla sådana natureffekter, som måste målas ur minnet, t. ex. nattstämningar, alltså just de effekter som Wahlberg med sitt poetiska mänskenslyne älskade framför andra. Han kände sig därför säkerligen icke vidare sympatiskt stämd mot impressionisterna, men deras stränga fordringar på momentan natursanning kastade vid denna tid en allmän oro i luften i Paris, hvilken den känslige Wahlberg, liksom andra målare måste taga intryck af, och som äfven i viss mån inverkade på hans konst.

Hos Alf. Wahlberg kan man, så vidt jag funnit, urskilja tre olika tillvägagångssätt vid arbetet. Ofta — framför allt sommartiden — målade han direkt efter naturen. Och här är det inte fråga bara om små, mer eller mindre hastiga studier för vinterns större arbeten, utan äfven om ganska stora taflor helt utförda i det fria, men alls icke flott och bredt i en hastig vändning som impressionisterna, utan under ett långsamt knogande och mycket pustande öfver vädrets och effekternas eviga förvand-

lingar. I motsats till småstudierna, där stämningen ej sällan träffats på pricken, äro dessa taflor, hur många utmärkta detaljer de än ha att uppvisa, synnerligen sväfvande i fråga om helstämning och ge impressionisterna mycket vatten på deras kvarn. Man kan inte stå och tugga på ett och samma stycke natur en hel eller half sommar igenom under alla möjliga växlande väder, utan att stämningen, som kanske från början var rätt och enhetligt angifven, går sönder och taflan mer och mer kommer att likna en trasmatta. Naturstämningen är något finare och subtilare än så. Den måste fängas med kvickare och känsligare medel.

Om vintern målade Wahlberg så godt som uteslutande i sin ateljé i Paris med ledning af sommarens studier och minnen. Här fick han nu tillfälle att i lugn och ro utveckla all den raffinerade teknik han småningom förvärfvat sig. Han målade om taflorna flera gånger, ställde bort dem, tog fram dem efter en tid, skrapade lite här och lite där, så att de undre färglagren kunde lätt skina igenom de öfre, målade på igen, med pensel den ena dagen och med knif den andra o. s. v. Det blef en högst invecklad och tröttsam procedur för att få en tafla färdig. Nekas kan ej heller, att dessa ateljétaflor oftast lida af samma fel som de större sommar-taflorna, nämligen att vara öfverarbetade och sakna helverkan. Wahlberg tappade under det långvariga arbetet bort det ursprungliga friska anslaget och kväfde heleffekten genom en mängd i och för sig utsökt delikata småeffekter. Ofta äro himlarna och lointainen målade med verkligt mästerskap, men mellanplanet och förgrunden höra då vanligen icke samman därmed, äro ena gången för mycket utförda och draga ögat åt sig, andra gången däremot för litet. En mängd olika tekniker slås också med hvarandra i en och samma tafla. Wahlberg har emellertid på detta långmodiga och ej så litet konstlade ateljémanér åstadkommit några af sina allra bästa verk, det kan ej förnekas, och bland dessa vill jag särskildt erinra om den stora, förtjusande taflan "Maj i Nizza" med dess visserligen artificiella, men hänförande gobelinton i blågrönt och silfver. Taflan, som en gång köptes af Pontus Fürstenberg, tillhör numera Göteborgs museum, som är särdeles rikt på Wahlbergar. Där finnes också en annan tjusande silfvertafla af honom: "afton vid Hallands Väderö", litet orolig i behandlingen, men af en smältande och innerlig verkan.

Alf. Wahlberg har emellertid ett tredje tillvägagångssätt att måla taflor,

som jag för min del afgjordt sätter främst. Det är det sätt han brukar använda "dagen efter" — icke ett vanligt rus, utan ett äkta målarrus, en nattlig färgorgie ute i naturen. Som *minnesdiktare* i starkt koncentrerad form, medan stämningen ännu är frisk och lefvande inom honom, har han presterat utsökta ting, vanligen på små dukar och utan vidlyftig köksattiralj.

Merendels är det den svenska sommarens ljusa månskensnätter, som inspirerat dessa små lyriska färgdikter, utförda i en eller ett par séancer. Detta är Wahlbergs sätt att "fånga ögonblicket". En sådan liten tafla är verkligen en "ögonblickets minnesvård", för att använda ett träffande uttryck af Oscar Wilde om impressionisternas konst. Det är det poetiskt lätta, doftiga och ohandgripliga i naturen Wahlberg isynnerhet älskar. Han förstår därför — bättre än någon svensk jag känner — det uppsvenska sommarmånskenets blonda hemligheter, dess fina, darrande silfverdis öfver skog, äng och vatten, något lika doftigt som Seinedalens smältande atmosfärtoner. Hans färg blir här utan tyngd — utan färg höll jag på att säga, så skära och skälfvande äro tonerna. Man kan verkligen andas i dessa små taflor utan att få oljefärgssmak i munnen. Särskildt äro de blå eter-tonerna beundransvärda genom sin lätthet och finhet. Wahlberg är framför allt månskensluftens målare och har i fråga om denna gjort iakttagelser, som äro fullt personliga och originella. Månskensluften var också hela lifvet igenom hans stora kärlek.

Då och då blir känslan äfven i de friskare målade minnesbilderna väl sentimental och smäktande, men lika ofta äro dessa ett uttryck af sinnets jämvikt och målarglädje i sällsynt stark förening, sällsynt icke minst hos den kritiske Wahlberg. — Hvad dessa små bilder likaledes bjuda är just det som hans större bilder och hans konstnärliga produktion i allmänhet i så betänklig grad sakna: enhet.



Alf. Wahlberg.

Maj i Nizza.
Tillhör Göteborgs museum.

När jag i höstas oförmodadt fick höra, att Alf. Wahlberg var död, slog det mig plötsligt, hur sällan jag under de senare åren ägnat honom en tanke. Under långliga tider hade han också varit som död för den svenska konsten, äfven om han då och då sändt hem en tafla för att utställas. Endast någon sällsynt gång hade jag träffat samman med honom personligen, dels i Stockholm, dels i Paris. Hans ansikte hade blifvit blekt och utmärgladt, nervösare än någonsin, och ögonen verkade ännu svartare och mer brännande i denna blekhet. Det var som om all återstående lifskraft fanns koncentrerad i dessa ögon. Glimtvis kunde han åter bli lifvig — likt en plötsligt uppflammande låga, men annars verkade han som förbränd. Efter hvad jag en gång hörde, arbetade han alltjämt med feberaktig ifver, liksom ville han före sin död ändå göra "verket", det där unika som så mången konstnär går och drömmer om, verket som säkert skall göra honom odödlig, äfven om alla hans öfriga arbeten skulle blifva till intet.

När jag sedan i januari fick höra att hans minnesutställning öppnats i Konstakademien, var det med ganska stor undran jag gick dit. Hur skulle han stå sig nu, hjälten från 70-talets början?

Det första intrycket blef: hvad denna konst redan är gammalmodig och hvad den är osvensk! Wahlbergs konstnärliga produktion saknar just det, som är den moderna svenska konstens styrka, och som med ett ord kan betecknas som *klang*, d. v. s. friskhet, enkelhet och manlig kraft. Den saknar mer än samtidens konst i allmänhet: afståndsverkan. Det är en intim kabinettskonst Wahlberg bjuder, hvilken man skall gå nära inpå och följa efter i sömmarna för att rätt finna reda på och njuta af dess många finesser. Den passar föga för större format. Wahlberg borde, liksom stormästaren i den landskapsskola han tillhör, Corot, ha hållit sig till de små formaten på taflorna, men han hade liksom vi svenskar i allmänhet en viss paradsjuka, ett visst behof att slå på stort och ta till stora mått. Det förefaller nästan som om vi inte riktigt ville tro på, att man kan förena konstnärlig storhet med litet format. Och ändå ha vi Corot, Rousseau, Millet m. fl. exempel för ögonen. Men de stora expositionerna, framför allt de årliga salongerna med deras tusental af konstverk och all dess osunda konkurrens har nog också sin dryga skuld i att vår tids konstverk ständigt växt ut på bredden. Man vill ju inte drunkna i mängden, och man *måste* ju vara med, åtminstone trodde man det på 70- och 80-talet.

Paradtaflorna voro de första, jag fick ögonen på vid inträdet på Wahlbergs rikhaltiga, kanske alltför rikhaltiga och alltför osofrade minnesutställning och det var nog de som bestämde det första intrycket. Naturligtvis hade äfven de vid närmare påseende många beundransvärda egenskaper. Men man beundrade dessa taflor endast delvis. Man beundrade t. ex. högra öfre hörnet i en tafla, vänstra nedre i en annan, midtpartiet i en tredje, förgrunden i den fjärde, luften och lointainen i flera stycken — Wahlberg var verkligen den utmärkta luftmålare han hade rykte för att vara. — Men, om man undantager Nationalmusei stora månskenstafla, var det af de öfriga stora taflorna näppeligen mer än den alltjämt lika hänförande "Maj i Nizza", som man riktigt kunde njuta af som målerisk helhet. Totalintrycket — d. v. s. det väsentliga — missade nästan alltid i dessa "salongstaflor".

Småningom fick jag emellertid vid sidan af de större taflorna sikte på allt flera och flera af de tidigare omtalade små minnestaflorna, i hvilka naturinspirationen ännu lefver kvar med omedelbarhetens hela friskhet

och styrka, och därigenom modifierades mitt första intryck af utställningen ganska betydligt. Helt visst var Wahlberg en mycket betydande begåfning, ett konstens söndagsbarn, född med ämnen rika nog till att han kunnat bli en verkligt stor konstnär, kanske till och med en nyskapare af den svenska landskapskonsten. Men han hade inte karaktär nog därtill eller — enkelhet nog. — Hans ärelystnad var liksom ej af det rätta slaget. Han var för ifrig att bli uppmärksammas, att bli tafvelmålaren på modet och valde därför den bredare vägen till ära och berömmelse, den, som andra gått förut, framför den besvärligare, som personligheten helt måste bryta sig själf. Kanske var han också i grunden mera artist än konstnär, om det tillåtes mig att ge en olika valör och betydelse åt dessa bägge ord. Hela sitt lif igenom var emellertid Wahlberg en orolig och sökande ande, som sällan var tillfreds med sig själf. Detta länder honom till berömmelse, äfven om hans sökande oftast var mera inriktadt på *finesser*, än på väsentligheter. Ännu som sextio-årig sökte han med ifver att tillägna sig ett nytt manér. Och härvidlag var minnesutställningen icke mindre belysande än den var det både ifråga om hans gamla Düsseldorfsmanér och hans första Parisermanér från 70- och 80-talet, hans egentliga glansperiod.

Hvad som gaf Wahlberg på gamla dagar impulser till att än en gång förnya sin teknik var tydligen neo-impressionisternas, de s. k. punktmålarnas konst, en konst, som analyserar, nyanserar och bjuder på tonfinesser i det oändliga. Punktmålarna kallas så, emedan de måla med små, små färgpunkter, hvilka sättas af mosaikartadt bredvid hvarandra och ge taflorna ett visserligen petigt, men mycket lätt, spelande och vibrerande utseende. Det var denna lätthet och denna lifliga strålverkan Wahlberg ville tillägna sig af dem, ty alltjämt älskade han naturens lättaste, doftigaste och ohandgripligaste ljuseffekter. Vid sidan af månens silfverdis söker han nu på gamla dagar allt oftare och oftare att framställa solen, själfva solskifvan, antingen i blek dimma eller i aftonens röda töcken och härvidlag gör den nya tekniken honom stora tjänster.

Det är verkligen ganska betecknande att Alf. Wahlberg icke tog något djupare intryck af de ursprungliga impressionisternas kraftiga och syntetiska friluftskonst, men i stället drogs till dessa neo-impressionister, hvilka hemma i ateljén med homöopatisk omständlighet utminuterade sina

små färgpunkter på duken. Wahlberg tillämpade visserligen aldrig punkt-måleriet med den systematiska och pedantiska noggrannhet, som detta måleris uppfinnare, Seurat och Signac m. fl., använde och som publiken icke syntes kunna vänja sig vid. Wahlberg tog ju aldrig steget fullt ut åt något håll. Han tillämpade den nya tekniken enligt sitt temperament på ett mera lyriskt, impulsivt och nästan kokett sätt. Med sina små nyckfulla klickar och prickar och streck lyckades han emellertid att få fram ljus- och atmosfärseffekter, som inom hans konst voro relativt nya. Genom tillägnandet af denna teknik kom han också att lägga bort palettknif och skrapknif vid själfva målandet och att i någon mån förenkla sin procedur. Ropet på förnyelse inom honom kom emellertid för sent, att den nya tekniken skulle kunna hinna få någon riktig mognad. Wahlberg var redan bruten af sjukdom. Men hans oroliga sökande ända in i det sista efter nya och åter nya uttrycksmedel är i hög grad karaktäristiskt för honom.

Man får nu icke tro, att det, som dikterade detta oförtrutna sökande efter nya medel, nya finesser, var idel modesjuka eller rädsla att inte kunna följa med sin tid. Visst icke. Lyckas man att se bort från hans visserligen talrika eftergifter för tidens och publikens smak, skall man nog — liksom undertecknad — finna, att innerst i Alf. Wahlbergs konstnärskap bor en lefvande längtan efter fullkomlighet, en äkta skönhetsdrift, som aldrig lämnade honom i fred och som också har större skuld än man kanske i förstone vill tro, till att så många af hans taflor öfverarbetats. Han ville att hvarje hörn af konstverket skulle vara ett artistiskt underverk. Men Wahlberg synes ha glömt att fulländning aldrig vinnes utan offer, och att endast den konstnären skall räknas som en stor mästare, hvilken förstått begränsningens konst.

Det finnes innerst i Alf. Wahlbergs konstnärskap ännu en annan längtan, som jag till sist vill påpeka, ehuru den är af mera obestämbart art och med ord svåråtkomligare. Jag syftar på denna vaga nordiska trånad, som så ofta här hemma synes sväfvat liksom i luften omkring oss. Denna underliga längtan och trånsjuka finnes i hög grad i Wahlbergs konst, ja, utgör så att säga dess innersta nerv. Särskildt äro hans mån-skenstaflor genomväfda däraf. Jag påpekar detta för att visa att Wahlberg ändå, trots allt, var svensk. Öfver Wahlbergs konstnärspersonlighet

hvilat något tragiskt och otillfredsställt, hur munter och sorglös han än kunde förefalla, när man mötte honom en afton i folkvimlet på Boulevard des Italiens. Hemlösheten stod på lur bakom honom, så fort han inte gick intensivt nog upp i sitt arbete eller i pariserlivet. Och hemlösheten smög sig oupphörligt in i hans konst och satte sina djupa märken där. När jag lämnade Wahlbergs minnesutställning, sade jag mig också upprepade gånger: hvad det är godt, att vår svenska konst ändå slutligen har hittat hem! Både från Düsseldorf och från Paris.

Nu är han också hemma på allvar, svensken med det sydländska blodet, parisaren med den eviga hemlängtan till nordén. För Wahlberg var Sverige kanske icke det land, där han framför allt önskade att få lefva sitt lif, men det var alldeles säkert det land, där han af hela sitt hjärta önskade att en gång få dö. Genom en sådan brinnande önskan kan man ju också visa att ett land är ens hemland. Wahlbergs önskan har gått i fullbordan. Den hemlöse har nu fått ro i fosterjorden.

* * *

•

Det skönas problem från naturalistisk synpunkt.

Föredrag i Studentföreningen Verdandi i Uppsala.

(1903.)

Man har under långa tider uppfattat skönhetssinnet som en guds gåfva till de få, ett sjätte sinne, hvilket innehafves endast af vissa, särskildt privilegierade individer, och som det vore lönlöst för vanliga människor, vid hvilkas vagga ej muserna hållit vakt, att söka förvärfva sig eller uppodla.

Skönhetssinnet är en "aristokratisk undantagsegenskap", se där en åsikt, som ännu i dag tidt och ofta uttalas. Men hvar gång jag hört uttryck som detta, ha de skorrat i mitt öra som osanning, ty för min del har jag aldrig kunnat finna någon reel grund för denna mening om skönhetssinnet såsom en undantagsegenskap hos vissa utvalda. Hvar jag sett mig om i lifvet, har det tvärtom förefallit mig, som om verkligheten på det mest öfvertygande sätt vederlade alla dylika påståenden. Ja, enligt de erfarenheter jag gjort synes mig skönhetssinnet, långt ifrån att vara en aristokratisk undantagsegenskap, tvärtom vara en af människans allmännaste och viktigaste grundegenskaper, ehuru väl denna egenskap, liksom de flesta mänskliga, naturligtvis förekommer i olika grad utvecklad hos olika individer och på olika stadier af mänskligt lif. För att lättare och snabbare kunna åskådliggöra, hvarthän jag syftar, vill jag härmed utan vidare öfvergå till anlitaudet af konkreta exempel, ett förfarande, hvilket för mig som målare också ställer sig naturligast.

Framför en frukthandlares fönster stå samtidigt ett justitieråd och en s. k. — koling.

“Det var ett vackert äpple,” mumlar justitierådet halfhögt för sig själf och låter blicken smekande öfverfara ett och samma präktiga äpple, hvilket kologen redan en god stund slukat med ögon, som lysa af den mest oförställda beundran.

Men frukthandlaren, som sysslar i fönstret, kommer i samma ögonblick att stöta till det stora äpplet, som därvid rullar ned mot glasrutan och uppenbarar en vidsträckt skämd fläck på motsatta sidan.

“På den sidan va’ det min själ inte vackert,” säger kologen högt, och justitierådet nickar instinktivt god mening, alldeles som vore det hans egen tanke han hört uttalas.

Så länge äpplet syntes dem friskt och frodigt, föreföll det dem bägge vackert, men så snart det vände den sjuka sidan till och visade, att det redan hunnit en god bit på förgängelsens väg, blef det också i bägges ögon fult.

*

Några arbetare gå gatan fram. De möta en kvinna.

“Det va’ en vacker tös,” säger den ena arbetaren till den andra och knuffar honom i sidan. “Ja, hon var riktigt stilig ändå,” svarar den andra. Och bägge vända de sig om efter kvinnan.

Hur kunde de nu tycka att hon var vacker? Inte hade dessa arbetare väl någon estetisk måttstock att gå efter eller några särskildt utbildade skönhetsbegrepp. Jo, hon var frisk och stark, rosig och rund — som ett friskt äpple, skulle jag vilja säga. Hela hennes fysik skvallrade om, att hon var väl danad för detta lifvet och skulle kunna hålla bra ut i lifskampen. Hon skulle nog inte skrumpna ihop så fort och förlora sin ungdomliga spänstighet, och hon skulle nog kunna bli en afundsväckande hustru och en god barnaföderska. Af dessa skäl, hvilka alla direkt, ehuru omedvetet, tilltalade deras lifskänsla, funno arbetarna kvinnan skön. Konstigare än så var problemet icke för dem.

Men längre fram på gatan mötte samma män en mager, blek kvinna, som de också funno vacker. Ja, det var nu egentligen hennes ögon, som så lifligt tilltalade dem och kommo dem att alldeles glömma eller bortse från hennes bräckliga, allt utom lockande gestalt. Hvad var det då för märkvärdigt med de ögonen? Voro de matta? Nej, då hade det säkert

icke fallit männen in att kalla dem vackra. De voro tvärtom fulla af lif, klara och glänsande. Inte heller voro de stickande och hårda i sin glans, ty då hade de förvisso än mindre förefallit sköna i männens tycke — utom möjligen i det fall att detta uttryck varit tillfälligt och då gällt någon af dessa mäns fiender. Nej, kvinnans uttryck lyste af godhet och ömhet, och dessa egenskaper, så oskattbara för oss alla i lifvet, gjorde ett så djupt intryck på dessa två arbetare, att de tack vare de ögonen funno denna späda, kroppsligt obetydliga kvinna *nästan* vackrare än den friska och blomstrande de nyss beundrat. — Och justitierådet, som gick samma gata fram och redan vändt sig om efter kvinnan med den präktiga fysiken, vände sig nu också om efter den lilla smalaxlade kvinnan med de stora, vänligt strålande ögonen, och att döma af hans min, fann också han den senare kvinnan *nästan* vackrare än den förra — och ändå hade han tittat mycket beundrande efter denna.

*

Nedanföör mitt fönster uppe på Mosebacke ligger på slutningen mot hamnen och i skuggan af de stora husen på höjden en hel rad af fattigmans kojor, säkerligen tillhörande det Stockholm, som snart nog kommer att gå. De se så grå och eländiga ut, dessa kojor, och trycka sig liksom i ångest samman för att stödja hvarandra i utförsbacken. Men i *nästan* hvarje fönster firas hela året om en sommarfest. Där är kaktus och geranier, fikus och myrten, hyacinter, reseda och lackvioler, grönska och glada färger. Hvad skall nu fattigman med dylika onyttiga artiklar att göra, hvilka inte ge någon reel valuta alls, endast kosta möda och tid? Hur underligt bortkomna verka icke dessa friska färger och lefvande former vid sidan af det fallfärdiga, lumpgråa bohag, som öfverallt skymtar fram bakom blomsterprakten i fönstren! Hvad kan det vara för en egendomlig drift hos människan, som här midt i eländet drifver sitt gyckelspel?

Skulle det möjligen kunna vara skönhetssinnet, som arbetar i smyg? Det kanske, när allt kommer omkring, icke vore så alldeles otänkbart, låtom oss se till. Hvilka äro de omedelbara intryck dylika krukväxter meddela oss människor? Blommorna och bladen ge oss klara, friska färgintryck, så länge växten vårdas och frodas. Detta för det första. Vidare meddelar krukväxten, liksom all spirande vegetation, människan intrycket

af något uppåtsträfvande, på visst sätt fritt men dock organiskt och lagbundet växande. Men hvad angår då detta egentligen människan? — Låt oss i stället framställa frågan på annat sätt: Hur beröres människan innerst af intryck som de nyssnämnda?

Den moderna fysiologien, som sysselsatt sig med dylika frågor, skulle, om jag fattat den riktigt, svara: ett friskt färgintryck, om det tilläfventyrs ej är för våldsamt och rått, utöfvar en omedelbart *stimulerande* (d. v. s. lifvande och krafthöjande) verkan på åskådaren. Måttfullt stimulerande medel äro som bekant allmänt eftertraktade af människan, emedan de, som erfarenheten visat, främja och öka hennes välbefinnande i denna världen. Hvad åsynen af den friska och frodiga växtens uppåtsträfvande, rytmiskt och harmoniskt löpande linjer beträffar, så har denna en liknande inverkan på människan, men af en mera ingripande art. Enligt de erfarenheter, den moderna vetenskapen på senare tider gjort, fatta vi människor ett föremåls linjer och former ej blott med hjälp af vårt öga genom att följa dessa linjer och former med vår blick, utan vi efterhärma dem också samtidigt — hur öfverraskande detta än kan förefalla mången — med vår kropp medelst mer eller mindre omärkbara, i de flesta fall fullkomligt omedvetna rörelser i våra muskler.

Med tillämpande af denna teori i fråga om den lefvande växten skulle man alltså kunna säga, att vi vid betraktande af dess frodiga former och hela dess resning liksom växa med växten, d. v. s. vi erfara inom oss en viss hemlig tendens till fysisk expansion. Detta förhållande att vi människor mottaga våra formintryck och skapa våra formbegrepp, liksom äfven våra rörelsebegrepp, ej blott med hjälp af ögat och dess förbindelser med hjärnan utan ytterligare med tillhjälp af vissa mestadels omedvetna, automatiska rörelser i vår muskulatur, bör i grund och botten ej verka mer öfverraskande på oss än ett annat af fysiologerna redan tidigare antaget förhållande, nämligen att människans tunga under hennes tysta tänkande är i en ständig, likaledes omedveten eller mestadels omedveten rörelse och automatiskt deltagar i formandet af de ljudlösa ord den tysta tanken använder. Hos gamlingar blir ju ofta automaten till och med hörbart arbetande, och tungans rörelser bli då lätta att konstatera.

Det gifves också ögonblick, då det i viss mån är möjligt att iakttaga

äfven de nyssnämnda automatiskt efterhärmande muskelrörelserna i människokroppen vid åsynen af en naturföreteelses former och linjer. Det är i sådana ögonblick då dessa (former och linjer) äro i en särskildt intensiv rörelse och åskådaren helt uppgår i deras betraktande. Jag är öfvertygad om, att de flesta människor, hvilka åskådat en kamp mellan skickliga brottare, både hos sig själfva och äfven hos sina grannar iakttagit i hvilken grad åskådarens egen kroppshyddas under den pågående striden automatiskt spelar med och liksom hjälper till i striden, d. v. s. medelst små af själfbehärskningen och konvenansen mer eller mindre återhållna muskelrörelser efterbildar de rörelser brottarna göra. Detta är nu ett enstaka, mer handgripligt exempel på den omedvetna, "*inre efterhärming*", hvarom här är fråga, en efterhärming, som af några moderna forskare på goda grunder antages i starkare eller svagare form beledsaga alla våra synförmimmelser, ja, rent af vara ett grundläggande villkor för uppkomsten af en visuell åskådning, samt dessutom — och detta är här af särskild vikt — antages spela en stor roll vid vårt bedömande af de olika synintryckens lustvärde och lifsvärde för oss. Af den omständigheten att dessa rörelser i de flesta fall äro ytterst små och omärkliga, med andra ord: hämmade i utåtvänd riktning, skola vi ej föränledas att tro, att deras verkningar *inom* oss också måste vara obetydliga. Motsatsen är nog snarare fallet. Människans rörelseimpulser, när de icke få något utåtvändt aflopp, reflektera sig nämligen i allmänhet desto starkare *inåt*; de ackumuleras samt slå öfver till känslor och tankar.

Om vi alltså med stöd af sådana auktoriteter som Home, Hogarth, Stewart, Spencer, Baine, Vischer, Gross, Jouffroy, Féré, Fouillé, Vernon Lee, Anstruther Thomson, Yrjö Hirn och andra som uttalat sig i riktning af denna hypotes, vilja erkänna att våra form-, linje- och rörelsebegrepp, våra förmimmelser af djup, höjd, afstånd, riktning o. s. v. äro skapelser ej blott af vårt öga och vår hjärna utan därjämte af hemliga, automatiskt efterhärmande muskelrörelser i vår kropp, så måste vi också inse, hur fullständigt och innerligt engagerade vi människor, rent fysiskt taget, äro i alla dylika förmimmelser. Och intrycket häraf ökas ytterligare, om vi i likhet med nyssnämnda forskare erkänna, hvad som är ett längesedan ådagalagdt förhållande, nämligen att människans olika lust- och olustförmimmelser beledsagas af förändringar i hennes blodcirkulation, andningsfunk-

tioner, rörlighet, känslighet o. s. v. Kort sagdt: människans *hela* fysik lefver ideligen med i fråga om hennes intryck från yttervärlden. Lustförmimmelserna hafva en eggande inverkan på hela organismen, hvilket förmimmes som en allmän tendens till stegrad aktivitet och resulterar i en *ökad lifskänsla* hos individen. Fransmannen Gratiolet karaktäriserade redan på 60-talet denna lustkänslans genomgripande verkan sålunda: "När vår lustkänsla väckes till följd af ett eller annat intryck utifrån, sjunger hela vår organism en hymn af tillfredsställelse och glädje." Senare års forskningar, icke minst den franske läkaren Férés noggranna iakttagelser, ha till fullo bekräftat riktigheten af denna poetiska karaktäristik. Hvad olustintrycken beträffar gäller som allmän regel motsatsen. De nedsätta hela vår fysik och därmed också vår allmänna lifskänsla. Man torde af hvad här ofvan sagts kunna inse hvilken betydelsefull och hitintills alltför litet beaktad roll våra synintryck, äfven de alldagligaste och mest oreflekterade, måste spela i fråga om vårt allmänna välbefinnande, vårt förråd af lifsglädje och lifskraft.

Jag återgår till krukväxterna i fönstren. På grund af den nu gjorda utläggningen torde man kunna fatta, hur dessa växter med sina friska färger, sin lefvande rytm och sin stora formrikiedom måste — rent fysiskt taget — verka lifseggande på betraktaren. Men, hör jag någon invända, i så fall skola för visso en mängd föremål, mindre besvärliga att vårda och underhålla, kunna göra människan liknande tjänst. Hvarpå beror det då att just växterna kommit att spela en så framträdande roll i människornas dagliga lif? Det är ju ej endast de fattiga, som omge sig med växter. Äfven de allra rikaste, hvilka ju kunde skaffa sig snart sagdt hvilken dyrbar ögonfägnad, hvilka sällsynta sinnesretelser som helst, göra det också, ja, de inrätta till och med ofta hela "vinterträdgårdar" i sina hem, och i inga andra delar af sina praktfulla våningar våga de själfva så oförbehållsamt och med sådan öfvertygelse, vissa som de äro att aldrig bli motsagda, utropa: Är här inte vackert, hvilken skönhet! I den grad allmän är kärleken till dessa lefvande föremål.

Lefvande . . . däri ligger hemligheten. Vi se med en helt annan sympati på de lefvande företeelser, som omge oss, än på de liflösa, hur beundransvärda dessa än stundom kunna vara. Den lefvande naturen är liksom mera *ett med vårt väsende*. Det är ju möjligt att framtidens fysio-

loger skola kunna framvisa, att människan på grund af sin fysiska organisation *bekvämare* och därför med angenämare förnimmelse utför den automatiska inre efterhärming, hvarom jag nyss talat, i enlighet med de lefvande, organiska naturfenomen, hon betraktar, än hon utför denna efterhärming i enlighet med de oorganiska, från hennes egen natur och dess rytmik mera afvikande naturformerna, att man alltså en gång skall kunna tala om en större "kroppslig sympati" hos människan för den organiska världens friska, lefvande former. Det är möjligt, säger jag, men saken vore därmed icke slutförd. Det finnes också en annan faktor, en faktor af själslig natur, hvilken tydligen spelar in i fråga om människans allmänna sympati för de lefvande naturformerna och ger denna en klar belysning.

Människan äger, såsom Spencer slående framhållit, ett i hennes natur grundadt och som det synes outrotligt behof att se alla företeelserna omkring sig under ett slags *förmänskligad synvinkel*, att mäta dem med sig själf såsom måttstock, alltså ett behof att se likheter mellan de yttre företeelserna och sig själf, ja, att kunna så vidt möjligt dikta in en lefvande, kännande, kämpande själ lik hennes egen bakom föremålets sinnliga former. I den mån naturföremålen tillmötesgå detta hennes hemliga behof, bli de henne också kära. Det är ju tydligt att de lefvande, organiska former, som omge oss, oftast i detta hänseende böra vara mera tillmötesgående än de liflösa och oorganiska. En växts hela tillvaro och lifsvillkor uppvisa ju betydande likheter med människans. Liksom människan behöfver växten ljus, luft och näring för att kunna lefva samt är till hela sin byggnad afpassad för dessa behofs tillfredsställande. Liksom människan har växten en första tillväxttid, då den är späd och bräcklig och i behof af skydd, en blomstringstid, då den når sin fulla kraft (benämningen blomstringstid, som ju flitigt användes i fråga om en viss period i människans lif, är ju också hämtad från växternas), en återgångstid, då växten liksom människan tynar af för att slutligen dö och förmultna. Denna likhet väcker hos människan en naturlig medkänsla. Hon *känner med* växten och deltagar i dess lif som vore det fråga om ett *likakännande* väsens. Dess lif blir henne också ständigt och jämt en talande symbol för hennes eget lif. Detta gäller nu om allt hvad växter heter, men det

förråd af sympativäckande och själsförfriskande egenskaper växterna i hemmen äga är icke uttömdt härmed.

Vi mottaga af dem också idéförbindelser af ännu en annan art. De påminna oss nämligen om den fria naturen, källan till andlig och kroppslig hälsa. De bli för oss stads- och rumsmänniskor en brygga öfver till det naturlif och den naturskönhet, från hvilka vi större delen af året äro utestängda. Genom dem föres med andra ord naturen in till oss i våra bostäder. Är det då underligt att vi känna en särskildt utpräglad sympati för de lefvande växterna och att vi, till gengäld för all den vederkvickelse vi af dem mottaga, också med nöje underkasta oss den möda det kostar att hålla dem växtkraftiga?

Nu kan man ju invända, att vanan här som annars i längden måste göra oss mer eller mindre slöa och oemottagliga för de många välgörande intryck växterna, så länge vi äro uppmärksamma, kunna meddela oss. Denna invändning är naturligtvis fullt befogad, men de friska växterna äga äfven i detta hänseende bestämda företräden framför de flesta andra föremål, med hvilka vi kunna söka göra vår närmaste omvärld glädjerik och tilltalande för vår lifskänsla. En välvårdad växt bjuder oss nämligen genom sitt växande och växlande lif, genom sin blomning o. s. v. ständigt nya öfverraskningar, hvilka alltjämt på nytt draga vår uppmärksamhet till växten och därmed också uppfriska våra tidigare, slöade intryck. I de fattigas hem måste förnimmelsen af denna växternas ständiga förnyelse vara af än mer påfallande och välgörande art genom kontrastverkan till det torftiga bohaget i hemmet, hvilket — samtidigt med att växterna ideligt förkofras — dagligen blir allt bristfälligare samt sällan kan förnyas eller tillökas med andra intresseväckande föremål, hvilka kunna komma individen att "lefva upp" igen, som man säger, och blicka med välbehag på sin omvärld. Den nyss gjorda invändningen rubbar således på intet vis, utan stärker den förklaring, som här gifvits öfver människans allmänna tycke för de friska växterna. Vi böra också komma ihåg, att vår omvärld utan tvifvel inverkar på oss äfven utanför vårt medvetande, att vi med andra ord röna välbehag eller obehag af ting, som omge oss, äfven om dessa ting icke direkt sysselsätta vår uppmärksamhet utan endast obestämdt förnimmas i vår omgifning.

Vi hafva alltså funnit, att orsaken till det allmänna, kroppsliga väl-

befinnande och de lifliga, sympatiska känslor vi erfara vid betraktandet af de friska växternas färger, former och byggnad — med andra ord: våra skönhetsförnimmelser inför dem — otvifvelaktigt är att söka i den rika och samverkande mångfald af sådana egenskaper hos växterna, hvilka tilltala vår lifskänsla. Få föremål torde väl kunna nämnas, hvilka mer allmänt och oemotsagdt betecknas såsom *sköna* än växterna — nota bene så länge de äro friska och ge oss starka lifsförnimmelser. Ty samtidigt finnes det väl knappast några föremål, hvilka i människans uppfattning så snabbt förvandlas från sköna till fula som just dessa växter, så fort friskheten och med denna de eggande lifsförnimmelserna börjat fly sin kos. En visnen krukväxt eller blomsterbukett har i allmänhet inte mera något lifsvärde för oss och förpassas också mycket riktigt så fort ske kan ur vår åsyn — *på grund af sin fulhet*. De bleknade färgerna på blommor och blad stimulera oss icke längre såsom förr de friska, åtminstone icke, om våra sinnen äro normala. De hängande formerna ge oss inte mera några välbehagliga kroppsliga förnimmelser af ett uppåtsträfvande, vidfamnande och växande. Äro vi känsliga, förnimma vi snarare liksom en hemlig tendens till att följa växtens exempel och ge efter för tyngdlagen. De känslor vi på fantasiens väg mottaga af den vissnade växten, när vi, trogna vår vana, bedöma dess tillstånd från en förmänskligad synpunkt, äro också känslor af svårmod och nedslagenhet. I allmänhet äro alla de idéförbindelser vi mottaga från den vissnade växten af sorgbunden art, och den blir på intet vis längre för oss en erinran om den fria och stärkande natur, till hvilken vi i vårt instängda tillstånd längta. Dess anblick nedtrycker i stället för att sporra vår lifskänsla, och vi finna genast växten "*ful*".

När vi betrakta växtlifvet direkt ute i den stora naturen, hvilken ej tränger sig så intimt inpå oss som växterna i hemmen, och som är underkastad årstidernas mäktiga, af oss kända växlingar, mäta vi skönhet och fulhet med delvis omställda mått. Den gulnande eller rodnande skogen med sin starka, lifvande färg mot den blå hösthimmeln förefaller oss naturligt nog icke ful, helst då vi veta att den förgängelse om hvilken denna färgprakt trots sin liflighet ju talar är af öfvergående art, och att skogen snart åter skall grönska på nytt. Till och med det aflöfvade trädet verkar icke fult i våra ögon på samma sätt som den aflöfvade, förtorkade krukväxten. Dess nakna grenar ha alltjämt en lefvande, väl avvägd rytme; trädet sträcker

sig i frihet mot himlen och ljuset, och vi kunna i allmänhet icke fatta det såsom stämplat af döden, förr än det ligger framför oss på marken som en splittrad organism, en ved- eller rishög. Men en rishög kalla vi för visso icke skön, om ej möjligen sedan den hamnat i spiselvrån, och vi alltså mäta den med tanken fäst på den summa af lifgifvande värme, som vid förbränningen skall kunna skänkas oss; det är: med tanken fäst på ett nytt lifsvärde för oss från dess sida.

*

Den allmänna regel på hvilken samtliga af mig här anförda exempel syfta, såväl det med justitierådet och kologen samt deras skönhetsintryck af äpplet, som exemplet med de två arbetarna och deras skönhetssyn på de två kvinnorna, liksom ock de olika, utförligt behandlade exemplen på vår gängse uppfattning af det sköna och det fula hos växterna, denna allmänna regel torde nu lämpligen kunna formuleras så: *De egenskaper hos en företeelse, hvilka komma oss att finna denna skön, äro alltid af lifsfrämjande art, d. v. s. antingen varaktigt lifsbefordrande för släktet eller tillfälligt lifseggande för individen.*

Hvad *graden* af skönhet hos företeelserna beträffar beror denna *dels* på den grad af tydlighet, enhet och fullhet, hvarmed de lifsfrämjande egenskaper, som bestämma skönhetsintrycket, framträda i den sinnliga formen eller i samband med denna (d. v. s. associativt) förnimmas, *dels* på den större eller mindre betydelse de sålunda uttryckta egenskaperna hafva för människan. Öfver hufvud taget torde man kunna säga: ju mer de lifsfrämjande egenskaperna hafva allmän och varaktig betydelse för släktet i dess helhet, med desto större och varaktigare makt skola de gripa människornas flertal och af dess högre värde skall den skönhet, som af dem bestämmes, blifva ansedd. Genom antagande af en sådan hypotes skall det kanske lyckas oss att i viss mån finna en *objektiv* måttstock för bedömandet af företeelsernas — åtminstone besläktade företeelsers — skönhetsvärde inbördes. Deras skönhetsvärde göres då beroende af det *lifsvärde för människan*, som i deras sinnliga form finnes uttryckt samt på graden af enhet och tydlighet i detta uttryck.

Den *subjektiva* synpunkten vid afgifvandet af våra skönhetsdomar i

allmänhet kommer dock säkerligen att i all framtid spela en lika i ögonen fallande roll, som den alltid gjort. Samma föremål, hvilket af den ena individen på grund af hans synpunkt tydligt fattas såsom skönt, kan ju i många fall af en annan rent af fattas såsom fult, emedan han ser det från en annan sida. Från naturforskarens synpunkt är det mänskliga skelettet ej fult utan skönt; dess lifsfrämjande egenskaper, d. v. s. dess utomordentliga ändamålsenlighet för att uppbära den mänskliga organismen, dess harmoniska, väl afvägda symmetriska byggnad, det skydd det erbjuder för våra viktigaste organ, allt detta träder fram i förgrunden för den invigde och kommer honom att se skönhet i denna samma företeelse, af hvilken folkfantasiens instinktivt och fullt logiskt från dess ensidiga känslsynpunkt skapat den mest frånstötande och lifsfientliga, den anskrämligaste af alla dess många skräckgestalter: den hålögdade benrangelsmannen med lien — döden. För att kunna uppfatta skönheten hos en företeelse fordras det, med andra ord, att man intager en synpunkt, från hvilken de lifsfrämjande egenskaper, föremålet eventuellt äger, tydligt framträda, samt bli *förhärskande* i intrycket.

Denna omständighet motsäger dock på intet vis den nyss framställda teorien. Fortfarande står det fast, att skönhetsintrycket alltid beror på *lifsfrämjande* egenskapers närvaro i tingen, samt att det *stegras* i samma mån som de lifsfrämjande egenskaper, på hvilka det beror, tilltaga i enhet, styrka och betydelse.

Allmängiltiga skönhetsdomar kunna då naturligt nog icke afgifvas i fråga om andra företeelser än sådana, hvilkas lifsvärde är pröfvadt och erkänt af människornas flertal och *allmänt* förnimmas i och genom den sinnliga formen

Den i allo sunda och till sin fulla lifskraft utvecklade människokroppen, "skapad efter guds beläte", som det heter, torde utan gensägelse af flertalet normala människor betecknas som den skönaste organiska företeelse vi känna. Solskenets skönhet, liksom äfven själfva solens i stunder, då ögat utan smärta mäktar betrakta henne, är också af mänskligheten enhälligt eller nästan enhälligt proklamerad. Solen är ju den stora lifskällan, som skänker människan och alla lefvande varelser lif, ljus och värme, som framkallar skuggors och dagrars lek, starka färger och glada intryck, kort och godt: lifsverksamhetens eldiga drifhjul. Det är inte bara

af brist på samtalsämnen vi människor jämt sysselsätta hvarandra med frågor om "väderleken". Dessa frågor äro ju lifsfrågor för oss alla, d. v. s. frågor om starkare eller svagare lifsutveckling under den kommande stunden. Att "vackert väder" under våra nordliga breddgrader är liktydigt med soligt väder, och "fult väder" liktydigt med molnhöljdt och sollöst, faller visserligen af sig själf — all teori förutan, men det bekräftar så mycket mera den här framställda. Om skönhetsbegreppen i fråga om vädret i trakten omkring ekvatorn äro olika, ja, till och med motsatta, är detta endast en ytterligare bekräftelse på dess riktighet. För de hvita raserna är ju djäfvulen svart, men för negrerna är han vit. I bägge fallen är han dock alltjämt den fule och den onde.

Säkerligen skall denna jämförelsevis enkla och naturliga teori just på grund af sin enkelhet och naturlighet alltjämt möta åtskilligt motstånd. Vi äro ju ännu så fullproppade med de mest invecklade begrepp om skönhetens väsende. Mänskligheten har i fråga om det sköna alltför länge lefvat i en kolattro på vissa orubbliga "gyllene snitt", på uppenbarelser af "det absoluta", på afbilder af "eviga och oföränderliga idéer i det gudomliga förnuftet" o. s. v. Dylika skönhetsbegrepp — mestadels kvarlevor af den tidigare idéestetiken — finnas ännu i mängd i vår hjärna och underordna sig endast motvilligt de sanningar den moderna empiriska och experimentella estetiken dagligen för fram i ljuset. Naturligt nog skall man därför välvilligt söka framkomma med en mängd konkreta exempel på sådana erkända skönhetsformer, hvilka vid första påseende skola synas trotsa den förklaring på skönhetens väsende, som här gifvits. Men det gäller då att fördomsfritt, grundligt och från alla sidor undersöka dessa former af skönhet, och för visso skall det då ej dröja länge, innan man finner en *synpunkt*, från hvilken lifsfrämjande egenskaper med ett slag skola springa fram för våra ögon och tränga öfriga och motsägande egenskaper i bakgrunden. Ett exempel: hur kunna vi finna en *död* människa, ett lik vackert — ja, ofta vackrare än personen syntes oss i lifstiden? Bjuder liket oss verkligen några lifsfrämjande egenskaper? Om vi tänka närmare efter, skola vi nog finna att detta mycket ofta är fallet.

Det säges allmänt att sömnen är en bild af döden, men i än högre grad torde dock döden för oss vara en bild af sömnen, d. v. s. — af den fullkomliga rofyllda *hvilan*. Den lugnt "hänsofne" representerar symbo-

listkt för oss hvilans högsta och ideellaste gestalt. En sådan hvila är den möjligast *fullständiga*, hvilken icke störes af jäktet utomkring, en hvila, under hvilken ingen nervkraft ödes, inga kastningar eller vridningar af den uttröttade kroppen förekomma, inga orosymptom och heller inga smärtande drömmar. Vilja vi vid en dödsbädd försöka att tänka oss drömsyner bakom en lugn dödsmaskas klara och fridfulla drag, blifva dessa också nödvändigtvis ljusa, att inte säga "himmelska". Djup, fridfylld hvila med ljusa eller inga drömmar är emellertid något, som vi lefvande dagligen trakta efter, när arbetsdagens tunga är öfver, ty af egen och andras erfarenhet veta vi att detta just är den mest *stärkande* formen af hvila och en af hufvudbetingelserna för vårt lifs fulla utveckling, för dess grundliga bevarande och ständiga pånyttfödande. Människan förnimmer och bedömer omedvetet och oundvikligen äfven de dödas tillstånd, såsom vore det hennes eget. Sin vana trogen mäter hon äfven detta tillstånd, sådant det angifves af dödsmasken, med *sig själf*, sitt eget *levvande* jag såsom måttstock. Hon erfar, med andra ord, *själf* vid åsynen af den dödes frid tidt och ofta en ljuf och stärkande känsla af ro, och det är af detta skäl hon här finner skönhet. Detta torde för hvarje tänkande vara obestridligt, och hela det sätt, hvarpå vi människor reda de dödas läger, pekar dessutom hän i den här angifna riktningen. Vi göra som bekant allt för att den döde på sin hvita kudde och i sin hvita dräkt icke skall se ut som död, utan endast sofvande. Ja, vi tillsluta till och med hans brustna ögon och hans slappnade mun för att inte döden utan lifvet må möta våra blickar från hans hviloläger. Och i många fall balsamera vi ju äfven liket för att kunna så länge som möjligt åt oss bevara detta sken af lif, detta långsamt svinnande lifsuttryck, som är oss så kärt. *Endast* så länge den döde ser ut som en sofvande, finna vi honom också "skön". Så fort däremot förruttnelsen börjar att sätta sina märken på hans ansikte, finna vi honom icke längre skön utan afskräckande ful, ett föremål för vår djupaste fasa. — Om den religiöse vid anblicken af den lugnt hvilande och ännu ej förvandlade döde tycker sig, *utom* den nyssnämnda stärkande känslan af ro, äfven förnimma vissa obestämda aningar om ett kommande, rikare andligt lif, aningar, som genom reflexrörelser födas vid anblicken af den dödes ljusa, "förklarade" drag, så måste gifvetvis för honom skönhetsintrycket af den hvilande vara än starkare och mångfaldigare. Men

detta är ju en ytterligare bekräftelse på den här framställda hypotesen om skönhetsintryckens och skönhetsvärdenas intima beroende af tingens sinnligt förnimbara *lifsvärden*, en hypotes, hvars nödvändiga komplement är denna andra: om fulhetsintryckens lika fullständiga beroende af de lifsfientliga karaktärsdrag vi skönja i tingen.

Jag är fullt medveten om att det skall kunna uppletas fall, då ett försök till förklaring af människans skönhets- och fulhetsförnimmelser, med ledning uteslutande af den nyssnämnda teorien, måste komma att sätta denna på än hårdare prof. Jag tror mig äfven kunna ge exempel på ett dylikt fall, och gör det så mycket hellre, som detta skall ge mig tillfälle att till sin fulla rätt framhäfva en af de betydelsefullaste allmänna synpunkter från hvilka vi nutidsmänniskor betrakta och värdesätta tingen.

Det berättas om den sedermera sinnessjuka kung Ludvig af Bayern, att han i sin ungdom vid en morgonpromenad i någon kunglig park plötsligt öfverraskade ett par älskande, hvilka i den tidiga morgontimmen hänsynslöst hängåfvo sig åt hvarandra. Han lär då ha funnit denna kärlekssituation så vidrigt ful att han i den stunden beslöt sig för att aldrig ingå äktenskap.

Hur kan nu åsynen af denna, i ordets fullaste bemärkelse *lifsfrämjande* akt, hvilken vi ju alla ha att tacka för lifvet, och af hvilken vårt släktes uppehållande ju är oafvisligen beroende, väcka dylika känslor af afsky och ett sådant öfverväldigande intryck af fulhet? Kommer icke den nyss uppställda teorien här i en klämma, ur hvilken den näppeligen skall kunna utgå segrande? Det hjälper alldeles icke att utan vidare förklara kungen för vansinnig, innan han i själfva verket var det, ty för visso finnes det i kristenheten en stor mängd, ja, ett betydande flertal normala människor, hvilka, under liknande omständigheter som kung Ludvig, skulle i hufvudsak erfara samma intryck som han. Jag sade med afsikt i kristenheten. Jag sade det för att erinra om att det ju funnits tider då mänskligheten icke haft denna kung Ludvigs syn på generationsakten, hvilken den först så småningom förvärfvat sig. De orientaliska folkens historia bär ju ett otvetydigt vittnesbörd härom. Ja, äfven i det gamla Grekland, skönhetsens hemort par *préférence*, där ju alla naturens krafter, äfven de rent animala, ansågos gudomliga, och där ännu ingen skilsmässa mellan själ och kropp hade skett, var åskådningen i fråga om könssaker en helt

annan och väsentligen motsatt vår tids. Den sinnliga åtbörden var där icke sårande för blicken, ansågs icke ful utan skön, endast den förmådde att till fulla framhäfva kroppens skönhet och ådagalägga den mänskliga organismens fullkomlighet. Lefde vi nutidsmänniskor ännu på ett dylikt utvecklingsstadium, skulle säkerligen heller ingen disharmoni synas för handen mellan skönhetsbegreppen i innevarande fall och den af mig här framförda teorien. Denna skulle utan vidare ha fått den mest ampla bekräftelse. Men tiderna hafva förändrats, och vi och våra skönhetsbegrepp med dem. Hur har nu denna märkliga omvandling i själfva verket åstadkommits? Svaret på den frågan måste naturligtvis blifva af afgörande betydelse för teoriens hållbarhet.

Taine, den kände franske konstforskaren och filosofen, framhåller i sin beryktade afhandling om den grekiska konsten, att i Grekland hänförelsen för den kroppsliga fulländningen var den drivvande kraften i nationen, och att den där slutligen drefs ända till *last*. Det gick så långt, att religionen, såsom Taine säger, "gaf sin helgd åt alla skändligheterna af en ursinnig karneval". Ett allmänt förfall följde, och vi veta alla, hur det till sist gick för det en gång så stolta Hellas. Men redan under glansdagarnas sinnesrus hade varnande röster låtit höra sig. Kändt är allmänt ett så lydande orakelsvar: "Intet för mycket". Och Greklands store tänkare och skalder uppsatte ju allmänt den vishetsregeln, att människan borde vakta sig för öfverdrifna begär och i allo bibehålla en gyllene måtta. Själfbehärsningen var med andra ord deras ideal. Det vore icke människan värdigt att nedsjunka till en slaf under de drifter hon hade gemensamma med djuren, hon måste tvärtom blifva dessa drifters *herre* och därigenom höja sig öfver djurlifvet; endast på detta sätt kunde hennes utveckling som *människa* varaktigt betryggas. I den kristna världsåskådningen fick denna uppfattning ett än djupare rotfäste, ja, den slog till och med öfver och blef till en fordran på kroppens fullständiga spåkande, på det att *själ* skulle kunna nå fram till så mycket större fullhet, djup och renhet.

Det kroppsliga förlorade i människans ögon allt mera af sin skönhet, och *själsuttrycket* blef hädanefter det framför allt annat afgörande vid hennes skönhetsdomar öfver de mänskliga fenomenen, könsförhållandena inbegripna. Ju mindre djuriskt människan i allmänhet uppträdde, och ju

mer hennes öfverlägsenhet öfver djuren kom till synes, dess skönare föreföll hon. Denna åskådning är fortfarande i våra dagar den förhärskande och om man än måste opponera mot det förnuftsvidriga pryderi och den osunda asketism denna nya lifssyn ofta uppammat, så måste man dock erkänna att den i hufvudsak innebär en lysande seger af det *mänskliga* i oss öfver det alltför djuriska. Kanske har också i många fall Belzebub endast kunnat utdrivas — med Belzebub. På så vis skulle till och med det lifsfientliga celibatet kunna få ett försonande skimmer öfver sig. Under alla omständigheter torde icke mera något tvifvel kunna råda därom, att den innersta drifkraften vid denna stora omhvälfning af den mänskliga lifssynen och de mänskliga skönhetsbegreppen varit människans egen *själfbevaringsdrift*, omsorgen om artens bestånd och utveckling, månheten om just de lifsegenskapers häfdande, genom hvilka människan segrat i kampen med andra djurarter och på hvilkas fortgående utveckling framgången för hennes släkte och dess egenart i första rummet beror. Jag menar: hennes sjäsegenskaper som motsats till hennes rent djuriska egenskaper.

När nu en upplyst och fördomsfri nutidsmänniska, såsom nog är ganska vanligt, finner könsakten ful, så beror detta på en numera till instinkt vorden motvilja hos människan för att i mänskliga förhållanden se *djuriskheten* intaga första planet och uppträda som det dominerande draget. Människans lifskänsla, förnimmelsen af hennes egen värdighet fordrar att det *mänskliga*, d. v. s. de egenskaper som *skilja* henne från djuren, först måste komma till synes i alla dylika förhållanden, om hon skall kunna finna skönhet hos dem. För människan står könsakten numera såsom något, som *icke bör ses*, därför att dess åsyn i sin enbara djuriskhet verkar neddragande på henne som människa samt fientlig mot hennes dyrt förvärfvade själsstyrka, och af denna anledning — märk den fulla öfverensstämmelsen med den af mig förfäktade teorien! — synes henne frånstötande och — ful. Detta senare har emellertid icke hindrat, att en af vår tids störste konstnärer, fransmannen Rodin, i skulptur framställt en liknande kärlekssituation och däraf gjort ett gripande, djupt mänskligt konstverk, ett konstverk, som för alla, hos hvilka blygsamheten, som är en dygd, icke urartat till pryderi, som är en last, torde synas skönt. Men Rodin har också ernått denna skönhet genom att låta en af människans

dyrbaraste sjäsegenskaper: en sjäfull, här till tragik stegrad *innerlighet* genomlysa och adla framställningen. Han har alltså uppfyllt det nya skönhetsvillkoret: han har låtit *själsuttrycket*, som synes oss nutidsmänniskor det dyrbaraste och lifsviktigaste, komma till sin rätt och i allo *behärska* den kroppsliga fulländningen, hvilken här icke som så ofta i den kristna konsten försummats — därtill är Rodin en alltför varmblodig och lifskär konstnär — endast ställts på en annan och enligt vår nuvarande uppfattning riktigare plats.

Härmed har jag nu angifvit den synpunkt, som i vår tid kanske spelar den viktigaste rollen vid våra värdesättningar af de mänskliga fenomenen i allmänhet.

Med angifvandet af denna allmänna synpunkt har jag nu också lämnat en förklaring, som jag möjligen alltjämt varit skyldig läsaren, nämligen: hur det kom sig att de två arbetarna, om hvilka jag talade i denna uppsats' början, kunde finna den lilla, *kroppsligt* obetydliga kvinnan med de af godhet strålande ögonen *vackrare* än den stora, starka och välformade de först hade mött. Äfven dessa arbetare voro produkter af utvecklingen, äfven de hade omedvetet tillägnat sig den nya tidens lifssyn och kände därför starkare välbehag af det lifliga och goda själsuttrycket än af den enbart kroppsliga fulländningen. Hade de emellertid mött en tredje kvinna, hvilken med lika framträdande sjäsegenskaper, som den späda kvinnan visade, förenat en kroppslig fägring, jämförlig med den stora och starkas, hade de gifvetvis funnit denna tredje kvinna *skönare* än någon af de förra. Att detta förefaller oss helt naturligt visar att vår allmänna skönhetsyn redan längesedan utdömt den kristna förnekelsen af köttet och helst bereder själen med dess nya vidder rum i en så väl utrustad kropp som möjligt.

*

Allteftersom tiderna förändras och med dem vår allmänna uppfattning och erfarenhet, om hvad till människans sanna väl hörer, förändras äfven — och i samma riktning — våra allmänna skönhetsbegrepp. Detta senare må på vissa punkter synas ske i ett något långsammare tempo, det sker likväl och det sker otvifvelaktigt på ett fullt lagbundet sätt. Det gifves en "skönhetsbegreppens utvecklingslära" liksom en "moralbegreppens" och

en "organismernas". Den förstnämndas stora fel är emellertid att den ännu är oskrifven. Vår blick har på detta område ännu ej nått den erforderliga vidden och klarheten. Vi se inte skogen för idel trån. Vi märka att skönhetsbegreppen äro olika allt efter lefnadsålder, uppfostran, kön, yrke, nationalitet, ras, tidsanda o. s. v. — för att nu inte tala om de individuella olikheternas virrvarr — men enheten i denna brokiga mångfald undgår oss på det stora hela ännu. — Hur troget emellertid utvecklingen af människans *allmänna* skönhetsbegrepp följer hennes naturliga utveckling i dess helhet torde vi bland annat också kunna sluta af hennes förhållande till den fria naturen.

Forna tiders människor funno, såsom vi kunna se af litteraturen, i allmänhet fjälltrakterna afskräckande fula. Endast sedda på afstånd som en blånande och fantasieggande fonddekoration föreföllo de höga bergskedjorna sköna och stämningsfulla. På nära håll eller inne bland dem voro de i stället så mycket mera skräckinjagande och fientliga, uppfyllda som de syntes af oräkneliga och oberäkneliga faror, både verkliga och inbillade. Till de senare få vi väl räkna jättar, drakar, troll, gastar och dylika *skräckväsenden*, som mångenstädes ansågos befolka bergen. Nej, annorlunda tilltalande för människan var då den lätt tillgängliga, vänligt leende slätten med sina dungar och vattendrag och med sin ljusa, fria rymd, som af folkfantasiens också tidigt befolkats med idel ljusa och luftiga väsenden. Äfven om nu fasan för bergstrakterna gifvetvis måste ha varit mindre hos vissa folk, hvilkas fäder af omständigheterna blifvit tvingade att söka sin hemvist i bergens omedelbara närhet eller inne bland dem, så hindrar detta ej att denna fasa, denna "horror" som romarna betecknande uttryckte den, likväl hörde till den allmänna regeln. — Allteftersom människan emellertid skridit framåt i sin utveckling, allteftersom hennes erfarenhet och upplysning ökats, hennes okunnighet och öfvertro minskats och hon lärt sig behärska den motsträfviga naturen i allmänhet och särskildt fjällnaturen, som småningom blifvit tillgänglig, beboelig och jämförelsevis ofarlig, har också hennes skönhetsyn i fråga om berglandskapet gradvis omgestaltats. Nutidsmänniskan flyr inte fjälltrakterna, hon söker dem tvärtom med stor sympati, emedan hon hos dem finner en underbart storslagen och romantisk skönhet. Äfven om hon tidtals inne bland dem alltjämt måste mottaga ett intryck som af en stor förödelse, så

skrämmar detta henne inte tillbaka som förr, det ökar snarare genom kontrastverkan njutningen af den stora, friska och eggande glans och den stolta rytmen, som taflan i sin helhet äger och som hon nu, tack vare det förvärfvade lugnet, förmår att till dess fulla värde uppskatta. Till och med den fullständiga *ödemarken*, den ensliga högslätten eller den nakna kobben i hafvet har hon, den jäktade storstadsmänniskan, aflockat hittills oanade skönhets- och lifsvärden, bottnande i den ljuftva känslan af en stor och helande hvila och af ett innerligt närmande till de stora primitiva lagar i naturen, hvilka hvardagslifvet merendels skymmer för hennes kunskaps-törstande blick. Det obekanta och obegripliga gör allmänt på människan ett intryck af något fientligt och fränstötande. Hon ser däri liksom ett hot mot sin existens. I samma stund hon emellertid börjar känna sig situationen vuxen, inträder en förändring, och vi se henne genast redobogen att göra allt för att äfven ur det mest motsträfviga material — ur det kala hälleberget — framtvinga nya lifvets källor och därmed nya skönhetsvärden.

Äfven på kulturformernas område, t. ex. i fråga om något skenbarligen så nyckfullt som våra klädedräkter och vår yttre stass, kunna vi iakttaga hur människans allmänna skönhetsbegrepp utvecklas jämsides med hennes utveckling i dess helhet. Den yttre stassen spelade förr i tiden en helt annan och mycket viktigare roll i lifvet än nu. Den betraktades nämligen då från en annorlunda symbolisk synpunkt, än hvad numera är fallet. Vår rationalistiska tid uppställer mer och mer som ideal för en dräkt, att den skall vara möjligast praktisk och bekväm framför allt: att den skall tillåta största möjliga rörelsefrihet. Den bör därför vara fri från alla onödiga tillsatser och utväxter, puffar, hängande schabrak, fladdrande band och andra rena grannlåtsartiklar, hvilka förr ansågos af outhärlig vikt för den mänskliga värdigheten. Kläderna göra numera heller inte människan på samma sätt som förr. Men det är människan vi i första rummet vilja se, inte omhöljet, vore det än så bländande. Det är ansiktet vi söka, pannan, ögonen — själsuttrycket; sedan kommer ordningen till kroppen och dess rörelser; kläderna taxeras sist, äfven om de först stuckit i ögonen. Deras skönhet värderas af oss efter deras harmoni med personligheten i dess helhet och för öfrigt efter deras praktiska egenskaper. Förr i världen föll man däremot till föga redan vid anblicken af

en lysande dräkt. Den kungliga eller kejsrerliga högtidsskruden, som numera kommer människor att småle genom sin pompösa otyplighet, verkade säkerligen öfvervåldigande på våra förfäder och kändes nog ända ned i knäveckan på dem. Men så sågo också de något annat i den dräkten än hvad vi se. För dem syntes kungakronan omstrålad af solens glans; manteln tycktes dem en flik af purpurskyn eller af den stjärnströdda natthimmeln; det gyllene äpplet var en bild af världen, som konungens hand behärskande omslöt, och guldspiran var en trollstaf, med hvilken han, Guds ställföreträdare på jorden, skapade lyckan åt sitt trogna folk. I den strålande skrud som "konungen af Guds nåde" bar, syntes för hans bländade underlydande all jordens och himmelens härlighet samlad i ett fullt och helt skönhetsmoment. Något tvifvel på tillförlitligheten af den gamla satsen, att "den Gud ger ämbetet, ger han också förmågan att sköta det", fördunklade ju också mera sällan den praktfulla synen. Att vår förändrade uppfattning i fråga om detta, liksom hithörande skådespel, är en produkt af nutidens allt mer demokratiska och rationalistiska åskådning torde icke kunna förnekas. En återgång till den tidigare uppfattningen synes oss väl numera icke heller tänkbar, utan en allmän återgång mot mänsklighetens tidigare, kanske ännu ej så helt afslutade *barndomstillstånd*. Den traditionella och symboliska kungadräkten har emellertid som bekant i de flesta civiliserade länder så godt som spelat ut sin roll. Till och med kungarna själfva ha börjat finna den en smula löjlig och genant under de nya förhållandena. När kung Leopold af Belgien vid sitt besök på Stockholmsutställningen fick se Oscar Björks porträtt af Sveriges kung, iförd denna dräkt, utropade han också helt bestört till en tysktalande följeslagare: "Wann geht man so angezogen?" Att kungadräkten med sina pompösa former och våglinjer, sina mättade, väl samstämda färger och hela sin praktfulla utsmyckning trots allt är ståtlig att skåda och i hög grad stimulerande för blicken, kan ju icke ens den mest utpräglade rabulist förneka; men endast i det fall, att vi lyckas intaga den rätta historiska ståndpunkten, skall den för oss kunna återfå sin tidigare, öfvervåldigande och sublimes skönhet. De skönhetsdrag, som alltjämt finnas där och alltjämt skola finnas där, tillhöra alla det slag af primitiv skönhet, som i estetiken kallas "det matematiskt behagliga", och som jag här vill ett ögonblick uppehålla mig vid.

Vissa formförhållanden och proportioner, vissa färgsammanställningar och massfördelningar, vissa linjeverkningar, rytmer o. s. v. tilltala oss människor på ett lifligare sätt än andra. Orsaken till att de så göra är, fysiologiskt sedt, den: att de "med ett maximum af intryck på något af våra sinnesorgan (eller på flera) förena ett minimum af störning i våra nervprocesser för öfrigt." "Det matematiskt behagliga" är därför närmast liktydigt med det "harmoniskt sinneseggande", hvilket också torde vara en nog så lämplig benämning. Färgers och färgsammanställningars skönhet t. ex. sammanhänger alltid med deras förmåga att egga våra synnervver under minsta möjliga förbrukande af vår samlade nervkraft; något som icke utesluter, att idéförbindelser af allahanda slag spela in i våra färgintryck liksom i fråga om de flesta andra skönhetsförnimmelser. En himmelsblå färg kan exempelvis på grund af sin hemliga erinran om det blå fästet förefalla oss skönare än den präktigaste röda, oaktadt den förra har mera *sinnes*-eggande kraft än den förra. Men dessa idéförbindelser måste dock alltid betraktas som sekundära element, hvilka visserligen kunna i afsevärd mån *öka* eller *minska* den lust- eller olustkänsla, det rena sinnesintrycket af färgen omedelbart väckt, men hvarken kunna helt utplåna detta första, omedelbara intryck eller själfva för sig åstadkomma något skönhetsintryck. Det harmoniskt eggande i själfva det primära sinnesintrycket är alltid den grundläggande och i första rummet bärande faktorn i fråga om all färgskönhet.

Den tidigare nämnde franske läkaren Féré har såväl i fråga om färgers som toners olika verkningar på människan, anställt en mängd noggranna experiment, hvilka på ett öfvertygande sätt ådagalagt, att våra intryck af färger och toner, enkla eller kombinerade, äro behagliga eller obehagliga, allt efter som de öka eller minska vår allmänna fond af energi ("l'energie statique"), d. v. s. allt efter som de verka lifsstegrande eller motsatsen. Men det är för denna lifsstegrande verkan alls ej nog, att intrycken äro lifliga, de måste också vara i möjligaste mån *samverkande* (harmoniska), hvarigenom de först förnimmas med ett minimum af ansträngning, samt *dessutom* — vara lämpligen afpassade efter mottagarens för tillfället disponibla nervkraft, med hvilken de således också måste vara i harmoni. Samma ackord af toner, hvilket utfördt af endast stråkinstrumenter kanske förefallit oss hänförande skönt, kan bli afskräckande

fult, om det framställts af idel hvisselpipor, trummor, mässingstallrikar och dylika instrument, hvilkas ljud, äfven om de äro samstämda, öfvermåttan anstränga vår begränsade nervkraft. Den primitiva form af det sköna, hvarom här är fråga, och som väsentligen bör betraktas som en sinnenas och de rena sinnesintryckens speciella angelägenhet, sammanhänger på ett otvetydigt sätt, såsom Viktor Rydberg också i sina föreläsningar om "det sköna och dess lagar" förträffligt framhållit, med människans fysiologiska och psykologiska organisation i *dess grunddrag*. Rydberg betraktar också "det matematiskt behagliga" som "*det skönas grundplan*", uppöfver hvilken, såsom han säger, "resa sig våningar, i hvilka andra principer, allt mera andliga och mer fria, göra sig gällande". Denna hans åsikt torde säkerligen delas af alla, som i våra dagar syssla med frågan om det skönas väsende, äfven af dem, hvilka *icke* liksom Rydberg anse sig böra tillgripa öfvernaturliga förklaringsgrunder för skönhetsfenomenen — åtminstone icke så länge naturliga ännu stå till buds.

*

Viktor Rydberg har otvifvelaktigt — om jag fattat honom rätt — i fråga om "det matematiskt behagliga", liksom äfven i allmänhet, en utpräglad benägenhet för att vilja erkänna moment, som skulle kunna berättiga till det antagandet, att det ytterst gifves en *objektiv* skönhet af evig och öfvermänsklig art, närmast att fatta som en uppenbarelse af det "världsförnuft", "den kosmiska estetik", hvarom han talar i sin inledningsföreläsning. Rydberg är ju på det stora hela anhängare af den naturliga utvecklingsläran, men det oaktadt synes han på det estetiska området allt som oftast vilja liksom varligt skjuta den åt sidan till förmån för den tidigare idéestetikens "eviga idéer" och "levande mönsterbilder i det gudomliga förnufter" med mera sådant. — Äfven om vi nu med Rydberg vilja antaga, att den mänskliga organismen i dess yttersta och så att säga rent matematiska grunddrag är, om icke oföränderlig, så — relativt oföränderlig, skulle ett sådant antagande ändå icke, så vidt jag kan finna, berättiga oss till den slutsatsen, att det gifves en *objektiv* och *öfvermänsklig* skönhet på botten af det hela. Det skulle nämligen aldrig berättiga oss till att antaga, att hvad vi människor, tack vare grunddragen i vår organisation,

förnimma som matematiskt behagligt (d. v. s. harmoniskt sinneseggande) också måste vara detta från alla eventuella synpunkter i universum — ja, inte ens att det måste vara det för alla lefvande varelser på vår jord. Det sköna är alltigenom ett *mänskligt* begrepp, och någon skönhet "i och för sig" gifves oss veterligen icke. Företeelserna bli sköna eller fula först i förhållande till människan, hennes lifsverksamhet och lifsutveckling. Deras skönhet afhänger helt och hållet af deras lust- och lifsvärde *för människan* och växlar också, såsom vi sett, med dessa. Skall det därför i fråga om det sköna kunna blifva tal om någon slags objektivitet måste det vara inom vissa klart angifna gränser och dessa gränser måste då, såsom jag tidigare i denna uppsats sökt göra gällande, sammanfalla med gränserna för "det allmänmänskliga". När Rydberg i sina föreläsningar talar om "något i världsaltet verksamt *kvalitativt*, hvarmed den mänskliga skönhetskänslan är besläktad" eller om "en kosmisk estetik, af hvilken den endast är ett brutet eko", så har han, så vidt jag kan förstå, lämnat erfarenhetens område och gått öfver på den rena fantasiens. Han har öfvergifvit det allmänmänskliga och naturliga samt gifvit sig det öfvermänskliga och öfvernaturliga i våld.

Konsekvensen af detta steg blir för Rydberg också den, att han söker göra allt för att åt "kampen för tillvaron" bereda en så underordnad plats som möjligt i fråga om organismernas utveckling mot allt större fullkomlighet. Den stegring mot det sköna, de otvivelaktigt förete, tillskrifver han i första rummet hvad han kallar "den ordnande principen" eller "världsförnuftet". Lifskampen, konkurrensen anser han vara en i och för sig rent kaotisk princip, som väl snarast — enligt honom — bör betraktas som ett hinder i vägen för den ordnande principens kvasi-akademiska arbete på det regelbundna och felfria.

För den skönhetsvän, som helt blifvit genomträngd af den naturliga utvecklingens idé och är anhängare af urvalsteorin, ställer sig saken emellertid väsentligen annorlunda. Han delar inte Rydbergs tydliga förskräckelse för lifskampen, äfven om han tidtals måste beklaga dess grymhet. Han känner sig i stället stå i en ousäglig tacksamhetsskuld till denna lifskamp trots all dess hårdhet. Ty den förutan skulle det organiska lifvet på vår jord för visso icke hunnit långt i sin utveckling. Kanske hade det ännu i fråga om sina högsta former vegeaterande kvarstått på stråldjurets

matematiskt regelrätta skönhetsstadium, om det ens hunnit tillnärmelsevis så långt. Den stränga, planimetriska symmetri, som är förhärskande hos hafsdjupets lägre djurformer — t. ex. hos en sjöstjärna eller polyp — skulle säkerligen på ingen punkt i oceanen haft någon som helst anledning att ge vika för den friare och rörligare symmetri: den linjära, hvilken härskar i den högre djurvärlden — hos alla ryggradsdjur, från fiskarna och upp till människan. Allt hade ju "varit bra som det var", och hvarje ansträngning öfver det vanliga måttet hade i sin onödighet varit en förnuftsvidrig kraftförbrukning och ett brott mot den rådande harmonien. Oceanens botten hade möjligen varit ståtligt utsmyckad med jättelika sjöanemoner, säkerligen öfverdådiga att skåda i sin mättade, för att inte säga dästa färgprakt, lysande som kaleidoskopets, och i sin pompösa, absolut felfria och schablonmässiga formfullkomlighet. Men ingen lefvande varelse hade tyvärr fått skåda härligheten, ingen hade någonsin kunnat spåra minsta grand af skönhet i den matematiken, ty intet öga hade ju ännu funnits och än mindre någon mänsklig hjärna, rik på erfarenheter och mäktig att medvetet förnimma lifsvärden och skönhetsvärden. Allt dylikt är ju sena perioders förvärf under organismernas oafåtliga strid. Ögat är ett segerpris bland många i lifskampen, den mänskliga hjärnan ett annat. Och alla de skönhetsdrag, som i den organiska världen gripa och tjusa oss mest, själsuttrycket icke att förglömma, äro segertecken hemförda af organismerna under deras långa och hårda kamp för tillvaron.

Sedd i sådan belysning växer lifskampen för blicken och blir den kanske viktigaste, skönhetsdanande faktorn i lifvet, den faktor, hvilken danat skönheten i de "öfre våningar", som enligt den Rydbergska bilden resa sig upp öfver det matematiskt behagligas grundplan. Det är lifskampen, som tvingat organismerna att oafåtligt spränga sina tidigare gränser, att alltjämt på nytt söka intaga sådana lägen och uppbruka sådana organ, hvilka framför andra kunnat gynna deras lifsutveckling. Det är med andra ord denna aldrig hvilande kamp, som framtingat och fortfarande framtingar de på hvar plats ändamålsenligaste, lifdugligaste och fullkomligaste, alltså — de *skönaste* organisationsformerna. Det är slutligen den som tvingar oss människor att icke blott söka utveckla oss själfva, hvar för sig, till allt större och varaktigare lifsmöjlighet, utan också att samtidigt söka utdana och omforma vår omgifning, både den lefvande och den lif-

lösa, så, att den kommer att ställa sig möjligast lifsvänlig i förhållande till oss.

I denna människans och de mänskliga livsvilkorens utveckling, som för oss ter sig som ett långsamt framåtskridande, spelar skönhetssinnet, om ock tillsvidare mer instinktivt än medvetet, en roll som säkerligen är af vida större betydelse, än hvad man i allmänhet torde föreställa sig. Skönhetssinnet drager oss nämligen icke endast till sådana företeelser och förhållanden, som synas tillfälligt lifseggande för individen, då vore ju dess roll af underordnad vikt, utan det drager oss äfven och med än större, allmännare och varaktigare makt, såsom jag också tidigare sökt visa, till det som för släktets uppehållande i lifskampen är af oundgängligaste gagn. Och samtidigt härmed tvingar det oss äfven att instinktivt rygga tillbaka för sådana fenomen, som på ett eller annat sätt synas hota individens eller släktets välgång. Hvarje djupare intryck af disharmoni, som vi på sinnenas väg mottaga af de mänskliga förhållanden, som omge oss, är att betrakta som ett manande "gif akt" med betydelse för utvecklingen. Men detta "gif akt" skall få ett än högljuddare och mera manande tonfall i den stund vi till fullo och medvetet inse, i hvilket nära samband det *fula*, där detta djupt och allmänt förnimmes, står till det för släktet i dess helhet lifsfentliga.

När vi på gatan möta en nedsvärtad, krokryggig kroppsarbetare med släpande gång och med ett uttryck, som blifvit slött och själlöst af det eviga, enahanda slitet, så finna vi honom säkerligen alla *ful*. Men ju vaknare känslighet betraktaren äger, d. v. s. ju lifligare han i sin organism — på den inre efterhärmingens och reflexrörelsernas väg — förnimmer den fulhet han ser framför sig, dess våldsammare skall han gripas däraf och dess mer skall hans skönhetssinne, som med känsligheten har den lifligaste förbindelse, komma att medvetet *såras*. Mången skulle kanske häraf vilja draga den slutsatsen, att människans utvecklade känslighet egentligen är ett ondt, men vi veta ju alla, att den tvärtom allmänt betraktas som ett af vår utvecklings dyrbaraste förvärf och som det kanske förnämsta medel, hvarmed vi människor förmå att finna oss till rätta i tillvaron och att — rätta tillvaron. Endast om känsligheten är förbunden med allmän kroppslig svaghet blir den också i själfva verket ett ondt. Men att detta icke är någon nödvändig förbindelse, utan att den högsta

känslighet tvärtom kan förenas med den mest robusta hälsa och lifskraft, därför borge många af de mest utpräglade och högsta känslotyper mänskligheten äger, exempelvis i vår tid: en Tolstoy, en Björnson, en Zola — för att taga några af de kända namnen för dagen. Jag väljer med afsikt konstnärsnamn för att därmed kunna visa det intima samband, som finnes mellan skönhetssinnet och känsligheten. Ju starkare och mer känsluburet skönhetssinnet är, dess mer *aktiv* roll kommer det också att spela i individens lif. När det når en ovanlig grad af styrka, föder det slutligen hos människan en oemotståndlig "uttrycksdrift", en drift att i högsta möjliga mån och med alla till buds stående medel skapa skönhet omkring sig eller rättare: skapa moment af full och hel lifsförnimmelse. På så vis uppkommer konsten och uppodlas hos människan *konstsinnet*, en sida af skönhetssinnet, som jag här endast flyktigt kan beröra, men till hvilken jag hoppas att en gång, när tiden medgifver det, kunna återkomma. — Om nu skönhetssinnet hos vissa känslovarma kraftmänniskor är på en gång starkt och samtidigt vidfamnande, så att det mätande och vägande vänder sig mot alla lifvets olika sidor, händer att hos dessa fullblodsnaturer födes en obetvinglig lust att äfven ute i det verkliga lifvet med all dess rörliga och obändiga råmaterial — således ej blott i dikten eller konsten — skapa högsta möjliga mått af skönhet och harmoni. — Kanske ha de från början hufvudsakligen och rätt ensidigt varit konstnärsnaturer, hvartill ju styrkan i deras känsloläggning också bestämt dem, men vidden i deras lifssyn, allmänmänskligheten i deras känsloriktning spränger småningom den ensidigt konstnärliga ramen och kommer dem att växa till samhällsförbättrare eller kanske riktigare: "lifskonstnärer". Jag hänvisar ännu en gång till de nyss nämnda namnen, hvilkas rad ju hvar och en torde kunna tillöka. Mer än andra dödliga skola sådana män eller kvinnor på grund af sitt vakna och lättsårade skönhetssinne tvingas att lyssna till de "gif akt", som lifsformerna för den som förstår deras innebörd ofta synas manande höja. På så vis kunna uttrycken af dessa individers större känslighet tjäna som en vis ledning för oss andra i striden för samhällets eller släktets välfärd.

Lifskampen är förvisso ej att betrakta som någon konstnärlig trollkarl, hvilken planmässigt frammanar idel skönhetstyper, liksom "den ordnande principen", enligt den Rydbergska föreställningen synes göra. Lifs-

kampens skönhetsdanande makt i fråga om människan ligger helt däri, att den oafåtligen drifver henne ur det ena lifsläget efter det andra för att småningom och ofta på vägar, som för oss kunna synas som omvägar, tvinga henne in i ytterliga andra, hvilka bättre än något af de tidigare kunna främja hennes allmänna lifsutveckling, och som därför också af henne förnimmas som högre och skönare — på alldeles samma sätt som den mänskliga kroppsbyggnaden synes henne skönare och högre än t. ex. fiskarnas, för att nu icke med ens taga steget ned till blötdjurens schablonmässiga formfullkomlighet.

Människan mäter oafåtligen tillvarons olika former med sig själf och sin egen lifskänsla som måttstock. Men uppmätt med denna måttstock måste lifvet som helhet, trots alla dess många i ögonen fallande disharmonier, för hvarje normalt kännande människa, hvilken förmår att i någon mån öfverblicka denna helhet, förete en ständig och afgjord stegring mot ett *skönare*. Ju mer det broderskapets och mänsklighetens rike tillväxer, som lifskampen allt mera högljudt och otvetydigt tvingar oss människor att söka grundlägga på jorden, emedan detta rike synes vara det enda, där en allmän kraftekonomi, d. v. s. ett harmoniskt samspel af lifvets olika krafter, skall kunna i någon mån förverkligas, dess tydligare skall också det hemliga släktband, som på djupet förenar tidernas och folkens skenbart vidt skilda skönhetsförnimmelser och skönhetsbegrepp, träda fram i dagen och göra sig gällande de individuella olikheterna till trots. Man skall då otvifvelaktigt finna, att alla de många och olika strömningar i fråga om det sköna och dess väsende, som hitintills förbryllat oss, äro att betrakta som jämförelsevis jämlöpande bifloder till en gemensam och större strömfåra, hvilken vi kanske alltjämt, så ofta vi betrakta endast *vissa* af dess böljeslag, vilja med ett smeknamn benämna *skönhetens*, men som vi dock vid ett närmare betraktande skola finna vara en och samma breda flod, hvilken vi sedan gammalt kalla *lifvets* — mystiska flod, hvars dolda källa vi obestämdt ana i ett blånande fjärran bakom oss och hvars utlopp vi lika obestämdt skönja i ett annat blått framför oss: oändlighetsens haf, men hvars *hufvudriktning*, en riktning mot något som för oss ter sig som ett bättre och ett skönare, vi likvisst, med ledning af den för oss kända delen af dess lopp, våga med rätt mycken visshet fastställa.

RICHARD BERGH



STUDIE AF
TOR HEDBERG.

RICHARD BERGH



SJÄLFPORTRÄTT.

Uffizierna, Florens.

TOR HEDBERG

RICHARD BERGH

EN STUDIE



STOCKHOLM
AKTIEBOLAGET LJUS
1903

CENTRAL-
TRYCKERIET,
STOCKHOLM.



TECKNING.

RICHARD BERGH.

I nom den krets af konstnärer, som burit tidens konstnärliga tankar fram till förverkligande, erkännande och seger på svensk botten, intager Richard Bergh icke blott en af de allra främsta, utan äfven en central, dominerande plats. Hans förnämsta verk hafva i sig samlat en hel tidrymds, en hel generations vilja, syn och uppfattning, de kunna betraktas som historiska dokument, i hvilka samtidens lösen uttalats med en sammanfattningens styrka och en uttryckets rikedom, som förläna dem ett säreget, fångslande och väckande intresse, äfven där uppgiften kanske icke är fullt slut-

giltigt löst. Han har omkring sig kamrater, som tala färgernas och formernas språk med ett lidelsefullare tonfall, en mera påtaglig originalitet och ett vida mera flytande och lättfattligt föredrag, och dock är det ingen på hvilkens ord man väntar med en så spänd uppmärksamhet som på hans. Från det han först framträdde och till den dag som i dag är hafva hans verk alltid haft en samlande, koncentrerande förmåga; vare sig de sedan hafva samlat beundran, ovilja eller diskussion, uppmärksamheten hafva de alltid samlat. De hafva aldrig gått spårlöst förbi, de hafva alltid betecknat en händelse i vårt konstnärliga lif. Då jag nu skall gifva en karakteristik af konstnären, vill jag först och främst söka finna de egenskaper hos honom, som härvidlag äro de verksamma och bestämmande; därmed når man äfven fram till själfva kärnan af hans konstnärsskap.

På den gruppbild af Konstnärsförbundets styrelse, som nyligen införlivats med statens samlingar, och där han med en utomordentligt klar och säker karakteristik tecknat sina kamrater i många års strider, motgångar och framgångar, arbete och glädje, har han äfven gifvit ett i hög grad talande och belysande självporträtt. Han sitter något i bakgrunden, som det är hans vana, och lyssnar till den pågående



PORTRÄTT AF NILS KREUGER.

Köpenhamns museum.



MOT AFTONEN.

Göteborgs museum.

debatten. Han är fullt vaken och uppmärksam, fullständigt med i det som försiggår, men dock icke helt och hållet absorberad däraf. Det fins hos honom ett öfverskott af intresse, af känsligt och spelande lif, som går utom den slutna kretsen, fångande mera aflägsna tankar, syner eller fantasier. Det lif, som präglar detta ansikte, lyser ur blicken under de buskiga ögonbrynen, leker i ett mysande leende kring munnen, är intelligensens lif, en intelligens, som är så rik, så känslig, så lättroilig, att den alltid liksom flödar öfver stundens intresse och breder sig till glädje, till lifslust. Svarta som kol ligga hans ögon i det skäggöfvervuxna ansiktet, men det är eld i kolen, och det minsta luftdrag är nog för att få dem att tindra och lysa.

Det är en intelligens, för hvilken lifvet har outtömliga resurser, oändligt rika och mångfaldiga glädjekällor att erbjuda, omätbara andliga värden, i tankar, i bilder, i inre och yttre skönhet. Och han har en outtröttlig lust att pröfva dessa värden, en förvånande spänstighet att tillägna sig dem. Han besitter en sällsynt andlig vitalitet, en iakttagelsens och reflektionens vakenhet, som icke låter något af de inom hans intressesfer framträdande fenomenen undgå honom, som kommer honom att snabbt och tydligt reagera för hvarje intryck, hvarje växling, hvarje ny

strömning i den andliga atmosfären omkring honom. Han är känslig som en barometer och den enda missvisning, man kan förebrå honom, är den som föreskrifves af hans egen naturs optimistiska jämnmod. Han visar nämligen gärna vackert väder.

Men denna mottaglighet uppväges af en icke ringare förmåga af själf fördjupning, koncentration. Det är det märkliga och det för hans konstnärsindividualitet afgörande. Allt det rika åskådnings- och tankestoff, som han samlat, måste genomgå en långvarig och ytterst intensiv luttring och förädling innan det, i fullt tillägnad och personliggjord form, blir ett material för det konstnärliga skapandet. Lika impulsiv som han är då det gäller att mottaga, lika sträng och nogräknad är han då det gäller att frambringa. Hans verk hafva en lång och dubbel mognad, först i fantasien, så i förverkligandet. Denna intelligens, som ligger så öppen mot yttervärlden, vänder sig från och med konceptionens ögonblick inåt och sluter sig omkring det blifvande verket som musslan omkring pärlan. För Richard Bergh är det konstnärliga skapandet ingen lek, om det nu är det för någon verklig konstnär; det är ett allvar, som kräfver honom helt och uteslutande, och åt hvilket han äfven ägnar sig med en hängifvenhet, en oaflå-



PORTRÄTT AF KONSTNÄRENS FÄSTMÖ.

lig, tålmodig, ständigt förnyad kraftansträngning, som är både imponerande och en smula rörande. Jag tror att man utan öfverdrift skall kunna säga, att han icke lämnat ifrån sig något verk, i hvilket han icke gifvit det yttersta af det intresse, den insikt och den gestaltningskraft, hvarmed han suttit inne. Han släpper icke sitt motiv förr än han aftvingat det den hemligaste, innerligaste bekännelse, som han är i stånd att uppfatta, förr än han känner det ut och in och funnit det rikaste och fullständigaste uttrycket för denna sin kunskap.

Dessa båda egenskaper — mottaglighet och kraft till själf fördjupning — äro de grundläggande för hans konstnärsskap. Det är tack vare dem som hans verk stå i ett så intimt samband med de stora strömnin-garna inom det moderna konstlifvet och gifva ett så personligt, så egenartadt uttryck därför. Richard Bergh är icke en af de ensamma, som utan att se till höger eller vänster, ledda af sin egen stjärna, osynlig för alla andra, gå sin bana fram. Han är en af förtruppen, en kunskapare och spanare. Han handlar i samförstånd med sina kamrater och söker alltid att bibehålla känning med de efterföljande skarorna. Ett starkt och lefvande socialt intresse ingår som ett bestämmande moment i hans verksamhet, hur aristokratiskt

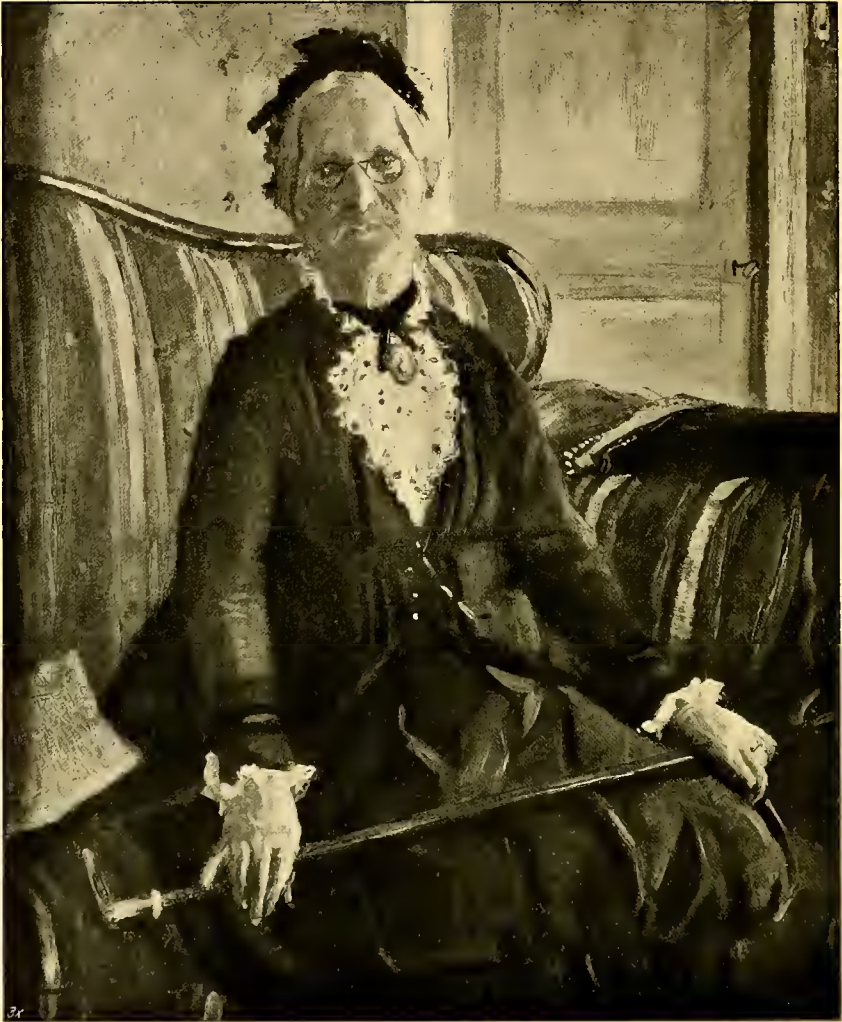
än själfva verket är i anda och gestaltning. Han har alltid varit en af de drivvande krafterna, en af de ifrigaste och mest oförtrutna kämparne i den s. k. konstpolitik, som från första stunden ingått i opponenternas, sedermera Konstnärsförbundets program, och hvars syfte varit att frigöra, föryngra och förädla konstens sociala former. Han har ställt sin betydande skriftställartalang i detta arbetes tjänst, och de uppsatser i konstnärliga frågor, som han under årens lopp offentliggjort, lämna ovärderliga bidrag till hela detta konstskedes inre och yttre historia.

Han är som föregångsman både djärf och betänksam, djärf i uppslaget, betänksam i utförandet. Redan i hans första, af verkligheten omedelbart inspirerade konst spelar reflektionen en afgörande roll. Och icke mindre i hans senare, åt den symboliska ombildningen eller dekorativa gestaltningen skattande skede. Det är reflektionens djup och styrka, en klar-synt och inträngande människokunskap som gjort honom till en af vår konstns yppersta porträttmålare. Det är på tänkandets väg, som han utbildat sig till en af våra förnämsta kolorister, den utan fråga intelligen-taste, den som finast förstår att utnyttja färgen icke blott som ett känslöstämmande utan äfven som ett karakteriserande moment.



PORTRÄTT AF KONSTNÄRENS FÖRSTA HUSTRU.

Göteborgs museum.



PORTRÄTT AF KONSTNÄRENS FARMOR.

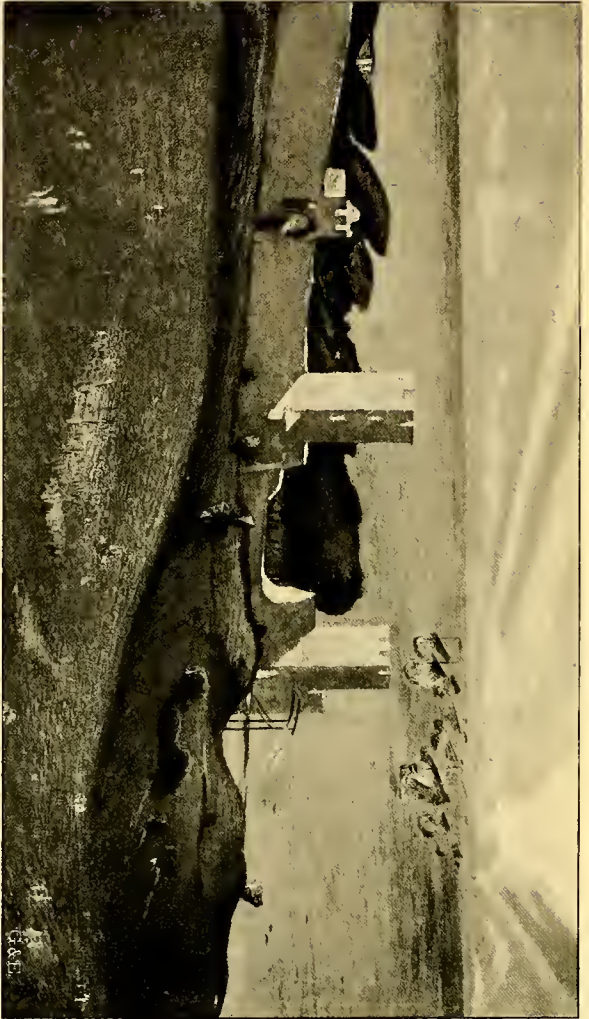
Hans verk äro icke många. Räkna man så strängt, som han själf säkerligen önskar, uppgå de till föga mer än dussinet. Men det ligger års tankar, arbete och sträfvanden bakom hvar och ett. De äro att betrakta som stora stycken af ett lif, lefvadt med en sällspord intensitet; därför skola de också själfva lefva. De hafva inom sig lifvets egen kraft till förnyelse och växt. Icke endast arbetets glädje, utan äfven dess möda märkes nog här oeh där. Må man betänka, att denne konstnär, som redan i början på 1880-talet, i porträtten af Nils Kreuger och af sin första hustru, framstår som en fullt färdig mästare, sedan dess gått till hvarje nytt verk med känslan af att börja från början, som en ödmjuk lärjunge till den ständigt växlande, outgrundliga naturen, att han aldrig låtit förleda sig att upprepa en vunnen framgång, och man skall förstå att en sådan själföfnyelse vinnes icke utan motsvarande offer. På så sätt blir man icke virtuos, vinner icke någon af skicklighetens öfrigt fullt berättigade segrar. Richard Berghs verk äro tillkomna under brottnig med konstens stränge och väldige gud; han har icke alltid afgått med segern, men äfven där spåren af själfva brottningen äro skönjbara, vittna de oförtydbart med hvilken han varit i kamp.

* * *

Richard Bergh föddes i Stockholm den 28 december 1858. Hans far var den på sin tid så högt uppburne och populäre landskapsmålaren Edvard Bergh, den veke och känslige skildraren af den svenska björkhagens och insjölandskapets idylliska skönhet. Sonen har en gång, i uppsatsen om »Svenskt konstnärskynne», varmt och pietetsfullt uttryckt hvad som var det bärande och befruktande i dennes konst: den innerliga kärleken till den svenska naturen, som han drömde om att tolka »i bilder, så friska och klara som spegeln», och han har på samma gång vidrört det tragiska i hans konstnärsoäde, då han, gifvande vika för popularitetens lockelser, förföll till själfupprening och schablon. Måhända har denna erfarenhet bidragit att hos honom själf uppamma det stränga och omutliga kraf på ständig själfförnyelse, den nästan öfverdrifna fruktan för att direkt utnyttja de redan vunna resultatene, som jag ofvan framhållit. Detta vore då ett medvetet och samvetsgrant förvaltadt arf efter fadern, med hvars hela konstnärsskap hans eget annars har så föga gemenskap. Äfven honom har visserligen den svenska idyllen en gång inspirerat, till den i Göteborgs museum befintliga taflan: Sommarkväll, men hur vidt skilda äro icke uppfattning och uttrycksmedel.



EN SUGGESTION.



VISBY.

Tilhöf konstnären.

Annars kan man nog i hans konstnärsskap urskilja vissa drag, karakteristiska för den i andra led bevarade och, jag vill tillägga det, stegrade begåfningen. Ty jag tror, att man i regel hos denna, till skillnad från det plötsligt uppdykande geniet, skall finna en reflektionens öfvervikt öfver den snabba, omedelbara ingifvelsen, det kritiska sinnet skärpt och utveckladt, större själfbehärskning än själfstillit och slutligen en tidig, så godt som medfödd teknisk mognad. Det är som om med de konstnärliga anlagen äfven resultatet af ett föregående utvecklingsarbete gått i arf, på samma gång som kanske en viss friskhet och omedelbarhet gått förlorade.

Den tekniska mognaden framträdde tidigt och i en förvånande, nästan enastående grad hos Richard Bergh. Då han efter till följd af en ögonsjukdom afbruten skolgång vid nitton års ålder ägnade sig åt konstnärshandelen, först som elev åt Perseus, alla våra nu mest framstående konstnärers förste lärare, sedan som elev i Konstakademien, förvånade han både lärare och kamrater genom den säkerhet och lätthet hvarmed han öfvervann de första tekniska svårigheterna. Lika tidigt framträdde hos honom en utpräglad själfständighet och motvilja mot all gammal slentrian. Han tillhörde från första stunden opposi-

tionen mot det auktoriserade, såsom han gör än i denna dag. Efter ett par års vistelse vid akademien öfvergaf han denna och öfverflyttade till Paris, hvars svenska konstnärskoloni han sedan i flere år, om ock med några afbrott, tillhörde. Här, vid den moderna konstens härd, utvecklade han sig raskt. Den undervisning han mottog i Laurens' atelier tillskrifver han själf icke någon större betydelse; han tillhörde äfven här oppositionen. De väsentligaste lärdomarna vunnos genom själfstudium. Starka intryck mottog han af Manet, impressionisternas af hopen förhånade men af de unge framtidsmännen högt uppburne banerförare; äfven Bastien-Lepage har, att döma efter hans tidigaste arbeten, spelat en roll i hans utveckling. Hans första större arbete, fullbordadt vid tjugufem års ålder, blef en afgörande seger. Det var det nu i danska statens museum befintliga porträttet af Nils Kreuger, på Parissalongen år 1883 belönadt med tredje medaljen.

Det är ett verk af en fullt mogen konstnär, klar öfver sitt syfte, behärskande sina medel. De egenskaper som sedan utmärka hans yppersta porträtt och gifva dem ett så bestående värde, finnas redan här, icke blott som antydningar, utan fullt utbildade, präglade af en lugn och harmonisk klarhet. Det är en människoskildring, som ger personligheten



PORTRÄTT AF FRU OLGA FÅHREUS.

Tillhör hr Klas Fåhrens.



PORTRÄTT AF KONSTNÄRENS HUSTRU, Norska nationalgalleriet.
FÖDD WINKRANS.

icke blott i ett karakteristiskt moment, ett skarpt belyst och betecknande lynnesdrag, utan i hela fullheten och omfattningen af dess själsliga tillvaro, som så att säga modellerar ut karakteren tills den står framför oss hel, afrundad, fristående, omfluten af en ren och stilla ljusatmosfer. Richard Berghs bästa porträtt äro vänporträtt, detta ord taget i sin vackraste och djupaste betydelse, med allt hvad det rymmer af sympati, förståelse och ärlighet.

Samtidigt med detta debutverk är ett litet pastellporträtt af bildhuggaren Robert Lundberg, äfven det prägladt af en fin och själfull karakteristik och af ett i hög grad fulländadt utförande, där den fylliga behandlingen af pastellkritorna dock synes vara lånad från oljefärgstekniken. Det äfven från denna tid härstammande porträttet af målarinnan Julia Beck känner jag icke, eller har åtminstone icke i minnet.

Under ett sommarbesök i Sverige följande år målades den lilla, mästerliga taflan: Mot aftonen, ett typiskt uttryck för periodens jämna, anspråkslösa verklighetsskildring, men fördjupadt af konstnärens själfulla uppfattning och inneboende poesi. Taflan röjer, synes det mig, rätt stark påverkan af Bastien-Lepage, icke minst i den dämpade, med liksom urblekta nyanser sig rörande färgskalan; studiet af det fattiga,

nordiska landskapet, af den kanske något för afsiktligt som modell placerade flickan är genomfördt med en personlig innerlighet, en friskhet och finkänslighet på samma gång, som gör det enkla motivet skönt och betydelsefullt.

Följa så i ordningen de båda porträtt, som beteckna höjdpunkten af konstnärens alstring under denna period: porträttet af hans fästmö, fröken Klemming, 1885, och af samma person som hans hustru, 1886. De äro båda präglade af en sällsynt jämvikt, viljans och förmågans, ögats och handens, känslans och tankens; de äro fostrade af en glädje öfver verklighetens, det närvarandes rikedom och skönhet, för hvilken allt är betydelsefullt och allt enhetligt, för hvilken det inre och det yttre lifvet sammansmälta och förklara hvarandra och som därför ser på samma gång omedelbart och djupsinngt på företeelserna. Konstnärens fantasi har varit helt fylld af ämnet, det finns intet som leder tanken eller drömmen utom ramen; detta stycke verklighet, den unga kvinnan i sin hemvana omgifning, är sig själf nog, föreställer intet, utan *är*. Konstnären har här upptagit en intention, som redan antydde i porträttet af Kreuger, att framställa personen i hennes rätta, samhörande miljö, och låta denna medverka till karakteristiken. I por-

trättet af fästmön har omgifningen, helt naturligt, kanske ännu en något tillfällig prägel, i porträttet af hustrun är samhörigheten betonad med en aldrig svi-



PORTRÄTT AF FRÖKEN EVA BONNIER.

Nationalmuseum.



KONSTNÄRSFÖRBUNDETS STYRELSE.

Nationalmuseum.

kande säkerhet och finkänslighet. Detta rum, som fördjupar sig bakom den unga husmoderns bild, är hemmet, prägladt af hennes personlighet, fylldt af hennes anda, prydt och ordnad af hennes händer, slutet i sin lyckliga, trygga begränsning, men genom fönstret i fonden blickande ut i världen, som ligger där i förårssol. Hon sitter i förgrunden, sömnen har sjunkit ner i hennes knä, hennes fingrar leka med nålen, medan hon tankfullt skådar framför sig. Blicken svärfvar dock icke ut i rymden, den har något att omfatta och fasthålla, den hvilar så tryggt och så klart på honom, den äkta mannen, den osynlige målaren. Det bleka, kloka ansiktet är prägladt af lycka och stillhet, dess karaktär och uttryck äro sedda och studerade med en klarsynt kärlek, en på samma gång fast och öm hand. I porträttet af fästmon vibrerar kanske en ungdomligare känslighet, men som konstnärlig tanke, i anläggningens originalitet och utförandets fulländning står porträttet af hustrun främst, — ja, kanske främst i konstnärens hela produktion.

Med detta ungdomens mästerverk, ett verk af lugn och rik kraftutveckling, af fri och naturlig begränsning, af viljans och förmågans harmoni, förvärfvade den ännu icke 28-årige konstnären ett berömdt namn, och vägen syntes nu ligga banad och öppen

framför honom. Han hade blott att fullfölja sin stråt. Han gjorde det icke; för honom börjar tvärtom nu kampens, sökandets, de konstnärliga offrens lika väl som vinningarnas tid. Från den klara verkligheten söker han sig ut i fantasiens och diktens värld, sin fasta och konkreta, beskrivande teknik offerar han för att nå fram till ett mera personligt och ur konstnärlig synpunkt enhetligt uttryckssätt. Där han förr satte likhetstecken mellan bild och verklighet, form och innehåll, ser han nu ett djupare, svårfattligare och svårförklarligare sammanhang.

Den nya riktningen spåras redan i hans närmast följande, större verk: »En suggestion», ehuru han där ännu i framställningssättet — såvida man kan döma af en reproduktion — står kvar på den äldre ståndpunkten. Mystiken, som lockat honom, ligger här ännu blott i själfva ämnet. Taflan framställer en hypnotiserad kvinna i det ögonblick då hennes vilja dukar under för hypnotisörens inflytande. En skara unga läkarämnena, däribland en kvinna, åskåda scenen. Konstnären har själf, i Nornan för år 1888, på ett klarsynt och inträngande sätt kritiserat verket, framhållit hur det framgått ur tvenne icke fullt samman-smälta intryck, ett äldre af suggestionen som en mystisk makt, ett senare af hypnotismen i dess rent

vetenskapliga bemärkelse, och hur detta frambragt en konstnärlig slitning i taflan. Hypnotisören är en inkarnation af det förra intrycket, den hypnotiserade kvinnan och åskådarne af det senare. Han har vidare betonat, hurusom han svikit sina egna intentioner genom att måla taflan efter en i ateliern arrangerad uppställning med hyrda, tillfälliga modeller i stället för att utföra den efter studier eller minnen från verkligheten. Det är af intresse att konstatera, därför att det är betecknande för konstnärens klart genomreflekterade uppfattning af hvad han vill och syftar till, att denna ökade, till de yttersta konsekvenserna drifna fordran på konstens realitetsvärde uppställes samtidigt som han själf medvetet aflägsnar sig från den strängt realistiska skildringen. Han förnekar icke sin förra ståndpunkt, därför att han själf på nya vägar vill söka sig fram till nya mål; tvärtom, han bekräftar den. Liksom en vandrare, som ser vägen ligga klar framför sig, men för tillfället icke kan fullfölja den, orienterar han sig, bestämmer plats och riktning, i händelse lifvet en gång skulle återföra honom till samma punkt.

I porträttet af fröken Eva Bonnier (1889) har han tagit det afgörande steget i den nya riktningen, så visst som det i konsten är, icke ämnet, utan be-

handlingen som är det afgörande. I stället för att, som i porträttet af hustrun, dikta sig in i verkligheten, omdiktat han den här medvetet för att nå sitt syfte. Komposition, teckning och färg äro afsiktligt och konstfullt samstämda för att medverka till och stegra ett visst intryck, och särskildt använder han med fin och säker beräkning färgen som ett emotionellt element i taflan. Det är en tung och tragisk stämning öfver detta porträtt, det står på ett eller annat sätt, synes det mig, i förbindelse med Ibsens moderna kvinnofigurer. Behandlingen är bred och stor, buren af ett starkt dramatiskt patos.

Detta porträtt målades i Paris våren 1889, där konstnären då, som kommissarie för den svenska utställningen å världsexpositionen, tillbragte några månader. Han hade redan ett par år vistats i Sverige, på sin egendom i Uppland, och från denna tid blir han, i likhet med flertalet af sina Pariskamrater, stadigvarande bosatt i hemlandet. För honom som för dem betyder detta ett afgörande genombrott i deras konst.

De hade, följande tidens impulser, med säker instinkt för hvad som kräfdes af dem och hvad som var dem själfva af nöden, i ungdomligt trots brutit med hemmets stelnade, bortdöende traditioner, och



SOMMARKVÄLL.



Göteborgs museum.

gått att dyrka nya gudar. För dem som för alla
samtidens betydande konstnärer hade den franska im-
pressionismen varit den stora uppenbarelsen, som för-
nyade håg och vilja, syn och framställning. Nu



RIDDAREN OCH JUNGFRUN.

Folkets hus.

kommo de, efter läroårens Sturm und Drang, hem igen, och se, då låg landet som nytt framför dem, en obruten, jungfrulig mark, rymmande en hel ny värld af skönhet och karaktär, former och färger, som det tillkom dem att fästa och förklara i konstens lif. De hade nya ögon att se med, de hade förvärfvat nya medel att framställa med och så gingo de med friskt mod till värfvet: att skapa en ny nationell konst, i hvilken landets och folkets natur och lynne skulle tala med friska och starka tonfall. Det blef en konst för orädda sinnen och ofördärfvade ögon, en konst som otåligt sprang öfver detaljen till helheten, som icke hade tid att fördjupa sig i hvardagens jämna skönhet, därför att den längtade att omfatta hela det vida området, att anslå den högsta tonen och den lägsta, att angifva motsättningarna innan samlandets tid kom. I denna konst lefver Sverige som de stora motsatsernas, de starka färgernas, det klara ljusets och det tunga mörkrets land; linierna äro stränga och allvarliga, berggrunden stiger i dagen genom den mjuka grönskan eller gör sig förnimbar i formen. Den inneslutes af Nordströms och Liljefors' klippfasta och hafsfriska konst, de båda mäktiga skildrarne af västkustens och ostkustens natur, som räcka hvarandra handen tvärs öfver landet. Den synas drömma

om det stora, ännu oupptäckta landet i norr, fjällens och de öde viddernas, midnattsolens och den hvita vinterns land.

Richard Bergh närmar sig denna natur på diktens och fantasiens väg. Liksom en klockas djupa klang, äfven då den ringer in dagens öden, är fylld af minnen och af forntid, så fylldes för honom de djupa färgackorden och de stora formerna, som uppenbarades för hans öga, af minnenas lif, af fjärran, mystiska sagobilder. Så målade han sin Visbytafla (1894) med de gyllene drakskeppen styrande ut på sagans djupblåa haf, och ett par år därefter »Riddaren och jungfrun». Bredt och dekorativt hållen och fylld af en betagande sagoromantik är den förra dock icke, enligt mitt omdöme, fullt lyckad. Konstnären behärskar ännu icke helt den nya tekniken och han har icke lyckats sammanfoga motsatserna till enhet. Taflan sönderfaller för mig i tre delar: förgrunden med sin mäktigt behandlade terräng — taflans yppersta parti — det mörka, brusande hafvet, och himlen, som står ljus och blek däröfver. Detta är icke sedt på en gång, det förefaller som om det direkta naturstudiet icke blifvit fullt omsmält i fantasien.

I »Riddaren och jungfrun» däremot, ett af konstnärens hufvudverk, är allt genomströmmadt af samma

fantasiens betagande makt. Det är en bild af egen-
domlig skönhet, af på samma gång vek och tragisk
poesi. Hur stort är icke detta landskap formadt,
kargt och ödsligt, med de väderbitna furornas sönder-
rifna konturer mot himmelen, med sin horisont af haf
i storm. Men öfver ödsligheten hafva maskrosornas
fjunbollar bredt sin mjuka, ömtåliga skönhet, skim-
rande i den gyllne aftonsolen. Hvad taflan skildrar
är det första mötet, mannen och kvinnan vid den
första, skygga, ovissa beröringen. Han kommer som
eröfraren, i stålblank rustning, och öfver hans hufvud
svajar, yfvig och praktfull, den purpurroda fjäder-
busken. Med ena handen om hennes lif trycker han
hennes späda, jungfruliga gestalt intill sig, medan hon,
halft fången, halft oberörd, med stora, undrande ögon
skådar in i den lockande och skrämmande framtiden.
Drömmen, som fyller henne, är lika fin, lika ömtålig
och flyktig som kavaljersparollen, som hon, kanske
litet för afsiktligt, håller i sin hand.

Då taflan först exponerades, väckte som bekant
fjäderbusken det mesta uppseendet och den största
förargelsen. Den var för stor, för röd, för symbolisk, ja,
om jag minnes rätt, för litterär. Den senaste anmärknin-
gen särskildt är betecknande. Om denna fjäderbuske
icke tvärtom är ett resultat af utpräglad målarfantasi, så



TVÅ KVINNOR VID HÅRDEN.



Göteborgs museum.

vet jag icke hvad en sådan innebär. I den nyss omnämnda kavaljersparollen fins det måhända en smula litteratur, eller, närmare bestämdt, afsiktlig reflektion, men i fjäderbusken icke! Här har tvärtom reflektionen gifvit fantasien fri och låtit den frossa i naiv färgglädje. Som färgkomposition är taflan i sin helhet ett lika inspirerad som känsligt genomfördt konstverk, kanske den vackraste färgdikt Richard Bergh någonsin gifvit oss.

Under dessa utfärder på sagans och diktens område hade konstnären gjort sig förtrogen med hemlandets lynne och karaktär, och gick det nu närmare in på lifvet, skildrade det såsom det låg framför honom i hvardagens enkla och jämna lif. I »Sommarkväll» har han gifvit en färgmättad skildring af den nordiska sommarens rikedom och mognad, i »Två kvinnor vid härden» har han med enkla och stora medel gifvit stämningen af den nordiska vinterns tystnad, inåtvändhet och grubbel.

Bland de porträtt han under dessa år utfört må nämnas det i Florens befintliga självporträttet samt porträtten af fruarna Fåhrens och Bonnier. Porträttet af fru Fåhrens är ett mästerverk, prägladt af en inträngande förståelse, en klar och djup människo-kunskap, stöpt i en sällsynt fast och gedigen form;

i porträttet af fru Bonnier, liksom i det han år 1894 målade af sin andra hustru, född Winkrans, och som finnes i nationalgalleriet i Kristania, står personskildringen tillbaka för hvad man skulle kunna nämna: färgpsykologien. I det förra är denna mycket intressant och för öfrigt utsökt vacker i sin något exotiska anstrykning, sin stämning af drifhus. Den nedre delen af taflan särskildt är som ren målning något af det yppersta och originellaste som konstnären någonsin frambragt.

Och så komma vi till hans båda senaste verk, som i sin monumental bredd och fulländning afsluta och omfatta hans produktion hittills. De äro sines emellan mycket olika och gifva uttryck åt de skilda sidor af hans väsende, som jag i det föregående sökt att framhålla: den realistiske skildraren, iakttagaren och tänkaren — stämningsmänniskan, diktaren och drömmaren. Det är den stora grupp bilden af »Konstnärsförbundets styrelse» med dess mästerliga karakteristik af alla de män, med hvilka han närmast samverkat under sitt rika och fruktbara arbetslif, dess fasta och klara teknik, dess ända till illusion drifna återgifvande af såväl det väsentliges som det tillfälligas, lifvets och stundens realitet. Det är ett den fulla mognadens, själfbehärskningens och den målmedvetna viljans

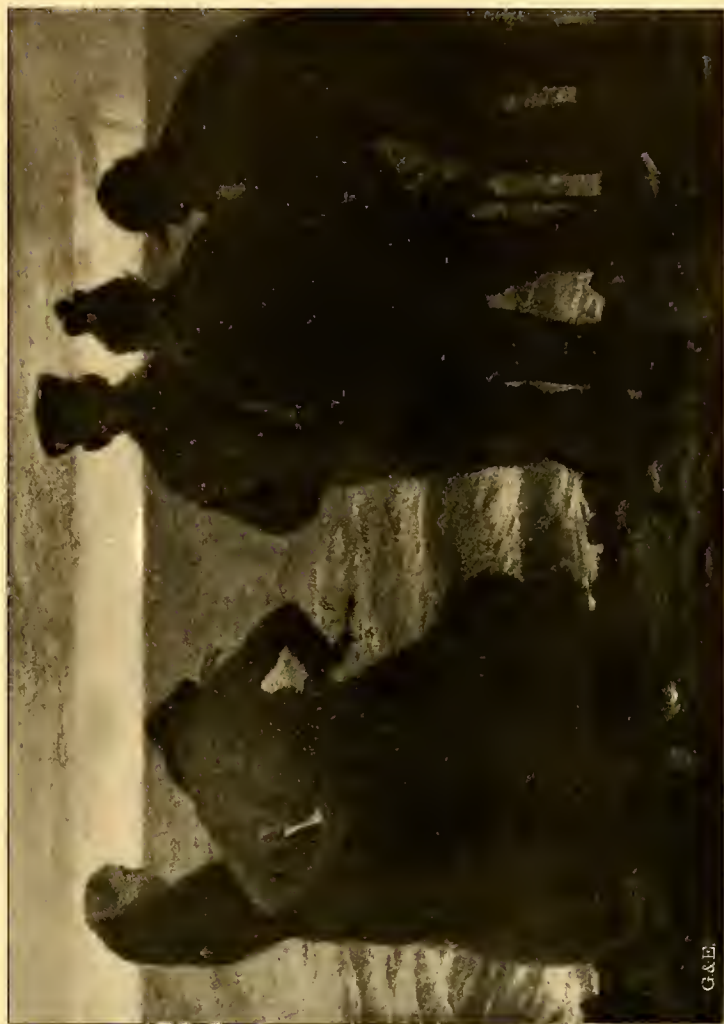


PORTRÄTT AF GROSSHANDLARE J. CASPAR.

verk. Är det månne därför det — för mig åtminstone — saknar målerisk charme, den färgens och liniernas mystik, som kommer en tafla att lefva i vår fantasi. Det är för mycket af påtaglig verklighet i taflan, den kommer för nära mig, jag finner icke hos dessa gestalter den frigjordhet från det tillfälliga, som gör att de utan att tröttna och trötta kunna lefva sitt evighetslif i konsten. Denna sammankomst har trots allt icke blifvit en samvaro. Skall den bli det med tiden? Därom vet jag intet, jag kan blott döma efter mitt nuvarande flere gånger bekräftade intryck.

Stor och hel, fylld af verklighet och mystik i oupplöslig förening, breder sig däremot stämningen öfver »De gamla vid stranden». De äro så verkliga, så konkreta, dessa gestalter, att man tycker sig känna deras ansikten, som äro vända ifrån oss, minen och uttrycket däri, och dock verka de på samma gång som sagoväsen eller som några sällsamma strandformationer, i hvilka man röjer vädrens och vindarnes, det växlande hafvets långsamt bildande och nötande krafter. Framför dem sjunker solen i hafvet, och horisonten breder sig stor och vid, rymmande både ljus och mörker, leende och tårar, klarhet och oväder på samma gång. Det är en episk bredd i skildrin-

gen, en panteistisk storhet i känslan, som starkare kanske än något föregående verk, vittnar om djupet och vidden af den konstnärliga kraft, med hvilken Richard Bergh sitter inne, och af hvilken man ännu kan vänta rika frukter.



G. A. E.

DE GAMLA VID STRANDEN.

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL



00027782310